DIE MUSIK

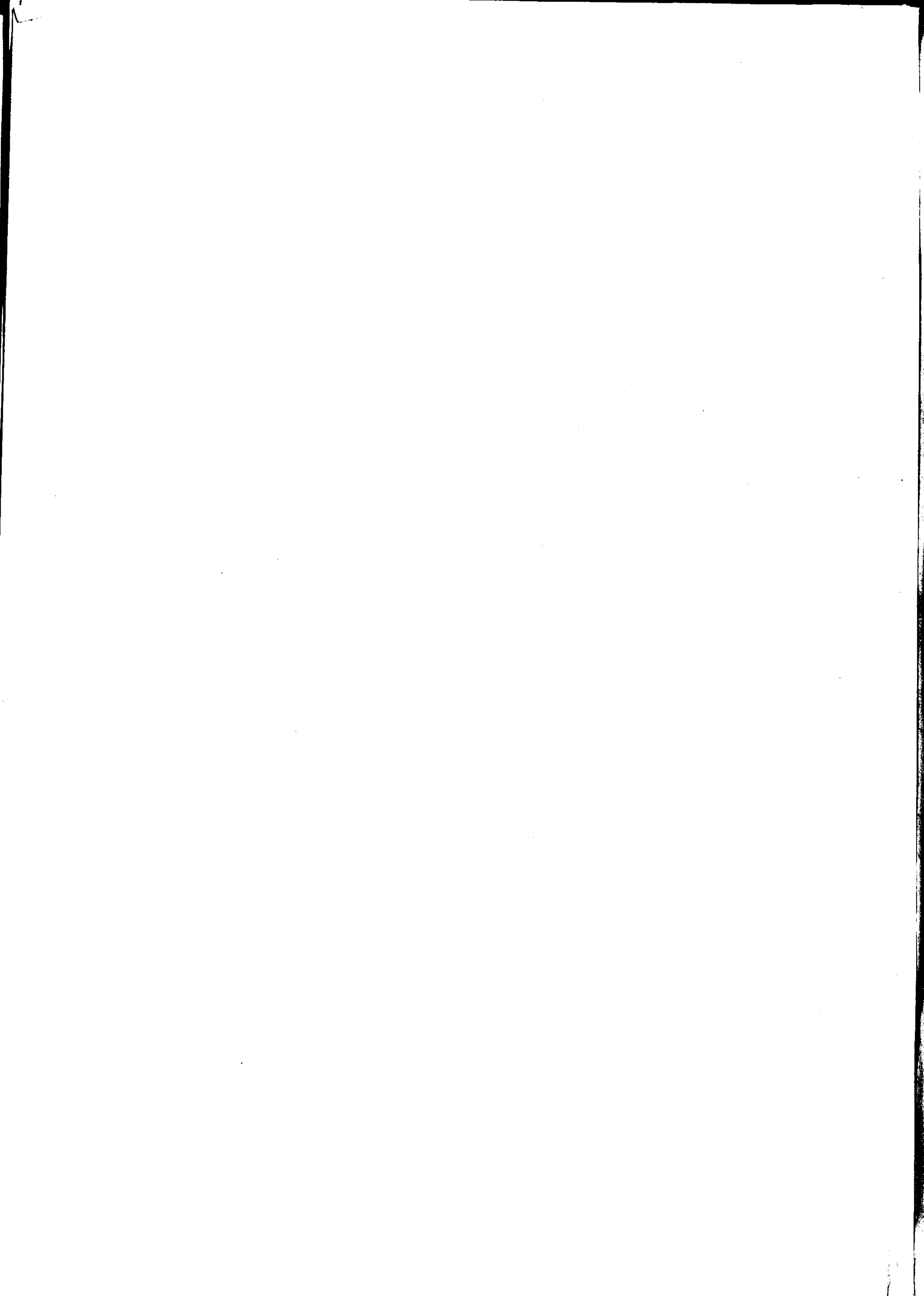
MONATSSCHRIFT

XXVII. JAHRGANG

AMTLICHES ORGAN
DER NS-KULTURGEMEINDE
AMTLICHES MITTEILUNGSBLATT DER REICHSJUGENDFÜHRUNG, ABT. S.

ZWEITER HALBJAHRSBAND
APRIL 1935 BIS SEPTEMBER 1935

MAX HESSES VERLAG / BERLIN-SCHÖNEBERG



INHALTSVERZEICHNIS

DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART

OPER:

KONZERT:

AUSSTELLUNGEN — FESTSPIELE — MUSIKFESTE — TAGUNGEN

OPERN-, OPERETTEN-URAUFFÜHRUNGEN

MUSIK-CHRONIK DES DEUTSCHEN RUNDFUNKS

ZEITGESCHICHTE

ZUM EHRENDEN GEDENKEN

MUSIKALISCHES PRESSE-ECHO

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN AUSSER ORGELMUSIK

REGISTER DER BESPROCHENEN ORGELMUSIK-STÜCKE

BILDER UND BEILAGEN

PORTRÄTE:

NOTENBEILAGEN:

VERSCHIEDENES:

REGISTER DER „MITTEILUNGEN DER NS-KULTURGEMEINDE"

Die Arbeit in den Gauen

Die Arbeit in den Ortsverbänden usw.

Zusammenarbeit mit den Organisationen, Körperschaften usw. des Staates, der Partei usw.

Veranstaltungen

a) Ausstellungen

b) Musik

c) Schulungswesen

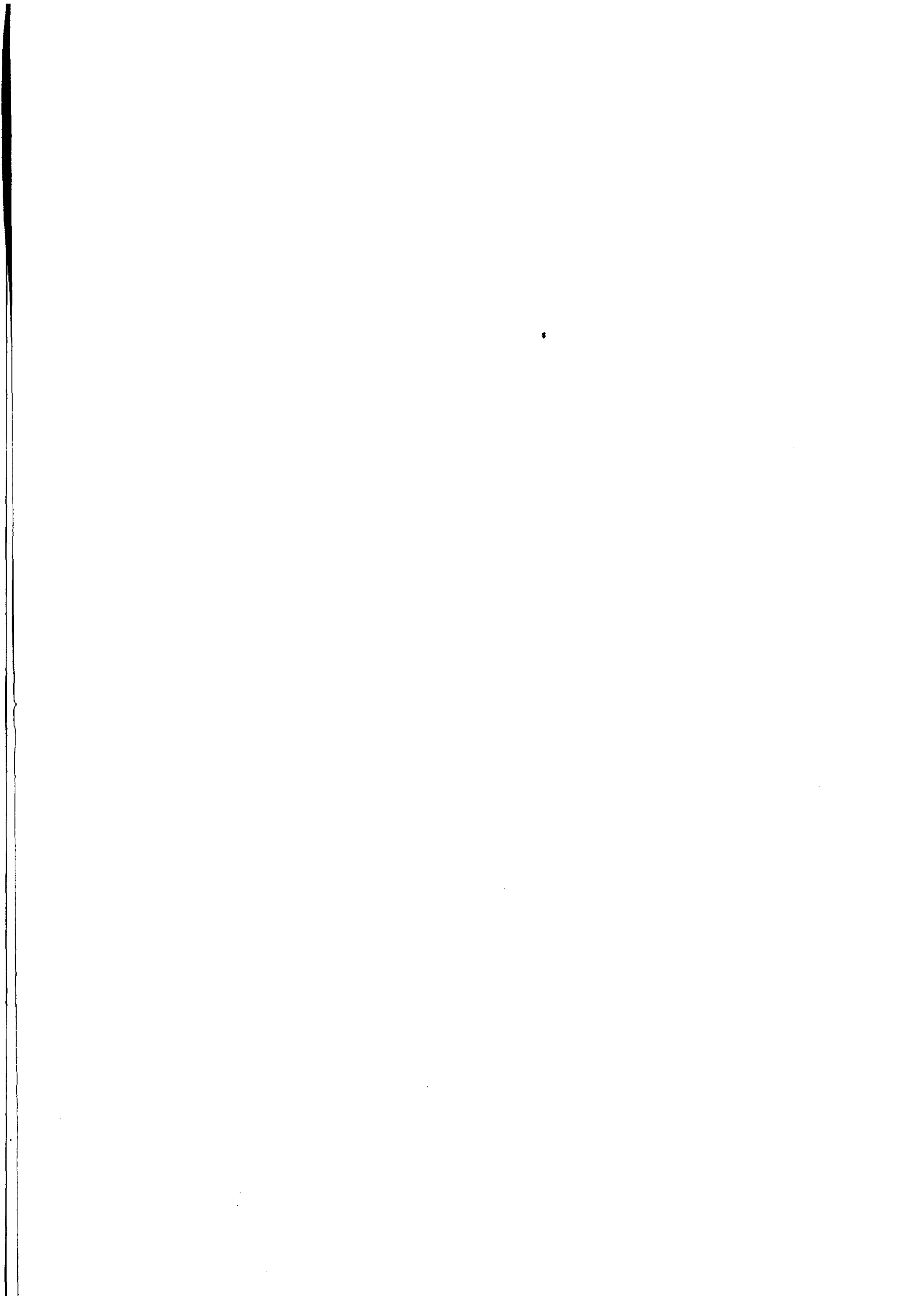
d) Tagungen

e) Theater

Sonstiges aus der Kulturarbeit

Verschiedenes

SACHREGISTER
ZUM GANZJAHRSBAND DES XXVII. JAHRG. DER „MUSIK" (1934/35)



DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

XXVII. JAHRGANG * HEFT 7

AMTLICHES ORGAN
DER NS-KULTURGEMEINDE
AMTLICHES MITTEILUNGSBLATT DER REICHSJUGENDFÜHRUNG, ABT. S



APRIL 1935

MAX HESSES VERLAG / BERLIN



C. G. RÖDER A.-G. LEIPZIG

LOB DER MUSIK

Von MARTIN LUTHER

Die beste Zeit im Jahr ist mein,
Da singen alle Vögelein,
Himmel und Erden ist des voll,
Viel gut Gesang, da lautet wohl.

Voran die liebe Nachtigall,
Macht alles fröhlich überall
Mit ihrem lieblichen Gesang,
Des muß sie haben immer Dank.

Viel mehr der liebe Herre Gott,
Der sie also geschaffen hat,
Zu sein die rechte Sängerin,
Der Musiken ein' Meisterin.

Dem singt und springt sie Tag und Nacht,
Sein's Lobes nichts müde macht:
Den ehrt und lobt auch mein Gesang
Und singt ihm einen ew'gen Dank.

NOCH EINMAL BRAHMS

Von ALFRED v. EHRMANN-BADEN bei Wien

Jeder Bruchteil unserer Zeitrechnung wird, sobald wir ihn für sich allein ins Auge fassen, ein Knoten im laufenden Bande, eine Schwelle der endlosen Straße, ein Wehr im strömenden Flusse. Das Band läuft weiter, die Straße dehnt sich ins Endlose, die Wellen schäumen unerschöpflich über; aber dennoch staut das Wehr, der Knoten teilt ab, die Schwelle unterbricht. Und angesichts des entmutigenden Bildes der Unendlichkeit ist es dem Menschen schon ein Trost, zu entscheiden: hier unterbreche ich und vom Schnittpunkte des Augenblickes aus übersehe ich wenigstens die kurzen Strecken der jüngsten Vergangenheit und der nächsten Zukunft.

Solche Methoden geschichtlicher Betrachtung haben uns immer wieder die Beurteilung historischer Epochen und führender Menschen erleichtert. Aufschlußreich war z. B. im Jahre 1927 die Erkenntnis von der Weltgeltung des hundertjährigen Beethoven, 1928 von der des hundertjährigen Schubert. Und der hundertjährige Geburtstag Johannes Brahms' offenbarte die Wertung seiner Persönlichkeit, den Tiefgang und die Reichwerte seines Werkes.

Warum aber heute noch einmal Brahms? Die Frage scheint nicht unberechtigt. Schon *vor* jenem Stichtage des 7. Mai 1933 konnte es mir passieren, daß sonst recht vernünftige und soweit gebildete Leute, wenn sie mich mit »ihm« beschäftigt fanden, sich darob verwunderten. »Sie schreiben eine Brahms-Biographie? Wozu? Es gibt ja, wenn ich nicht irre, schon eine von . . . von . . .« — »Von Max Kalbeck. Acht Bände.« — »Waas? Acht Bände? Und da wollen Sie noch . . .« — »Außerdem die Biographien von Reimann, Niemann, May, Specht, Nagel, Ernest, San Galli, Colles, Stanford . . . und hundert Broschüren und zwanzig Bände Briefwechsel.« Den Verblüfften

erklärte ich dann, daß auch die neue Lebensgeschichte des Meisters nicht die letzte sein würde und gab zu bedenken, daß jede Zeit andere Standpunkte hat, von denen aus sie die großen Geister anderer Zeiten beurteilt. Das leuchtete ein, aber ein Zweifel blieb: »Warum gerade Brahms?«
Damals konnte auf den hundertsten Geburtstag hingewiesen werden. Aber heute? Jener 7. Mai 1933 ist längst vorbei, Gedenktagsbegeisterung verraucht, Buchhändlerkonjunktur abgeflaut, also müßte es still geworden sein um Brahms. Aber, wenn auch das mächtige Aufrauschen in den Tagesblättern zur Zentenarfeier sich beruhigt hat, so säuselt's dafür in den Monatsschriften fort, und das Bücherschreiben geht ganz heimlich weiter. Bei diesem Stande der Dinge wird Brahms nächstens der meist biographierte Musiker aller Zeiten sein; er ist es sogar heute schon, verhältnismäßig, denn wer die — gar nicht erheblich reichere — Literatur um Beethoven als Gegenbeweis anführen möchte, mag bedenken, daß wir von dessen Erdenwallen mehr als hundert, von den Totenfeiern für Brahms noch nicht vierzig Jahre entfernt sind. Und Wagner, wenn er gegenwärtig einen Vorsprung vor Brahms hat, ist ja auch der um zwanzig Jahre früher Geborene; er hatte schon seine »Feen« komponiert, als das Hamburger Musikantenkind noch in der Wiege lag. Nach der Schätzung, die sich heute anstellen läßt, wird der Jüngere den Älteren einholen, und die beiden werden, wie es ihrer Stellung zueinander entspricht, auch in der Auswertung ihrer Namen in der Musikgeschichte auf gleicher Höhe bleiben: der letzte Meister der absoluten neben dem der dramatischen Musik.
Beide haben es ihren Biographen leichter gemacht als ihre großen Vorgänger, der eine durch seine Kämpfe um das Bayreuther Werk und die dadurch entfesselte Publizistik, sowie durch seine eigenen Schriften (6000 Buchseiten der Volksausgabe, darunter die Selbstbiographie), der andere bloß durch seine Briefe, allerdings den treuesten Spiegel seines Wesens, weil von jeder Selbstbespiegelung weit entfernt. Der Brahms-Briefwechsel, 4555 Blatt auf ebensoviel Druckseiten des veröffentlichten Materials, wird nächstens 6000 zählen, denn es kommen in absehbarer Zeit die Freundesbriefe an Allgeyer (durch Prof. Dr. A. Orel in Wien zur Veröffentlichung vorbereitet) und die Briefe von und an Richard Heuberger heraus. Eine Neuerscheinung ist der Brahms-Billroth-Briefwechsel, in diesen Blättern schon gewürdigt; die 332 Briefe und Karten illustrieren besonders anschaulich das Kulturleben Wiens in den sechziger bis neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, ebenso wie Dr. Karl Geiringer in seiner neuen Brahms-Biographie aus tausend Blatt Briefen der Eltern, Geschwister, Stiefmutter usw., wenn er dieses unveröffentlichte Material auch nur auszugsweise benützte, doch schon ein deutlicher umrissenes Bild des Hamburger Brahms zeichnen konnte.
Darin aber liegt eine der Ursachen für die nie abreißende, eher zunehmende Beschäftigung mit Brahms: neben die 122 Opuszahlen des Musikers treten die

viereinhalbtausend Seiten seiner Korrespondenz, menschliche Dokumente von höchster Bedeutung, Zeugnisse der Geistesgeschichte, wie sie uns kein anderer Zeitgenosse, auch kein zünftiger Literat, in solcher Anschaulichkeit überliefert hat. Der »schlechte Briefschreiber«, als den er sich öfters verleumdet hat, wird ungewollt zu einem verhalten-beredten Schilderer seiner Welt. Vor der Scharfsichtigkeit des Genies, der Güte und Klugheit des geprüften, der Aufrichtigkeit des wahrhaften Menschen strahlt ein Licht aus, das niemals blendet, stets wundervoll aufklärt. Daß wir es gerade einem Musiker zutrauen, auch optisch zu wirken, ist nicht ohne Beispiel. Hat doch Hermann Hettner in seiner klassischen Literaturgeschichte des XVIII. Jahrhunderts nicht umhin können, Beethoven ein breites Kapitel in der Geistesgeschichte der Romantik zu widmen!

Einen Nachklang der Romantik erlauschen wir noch in den ersten Äußerungen des »jungen Kreisler«, spüren ihn mit Wonne in den Liebesbriefen an Clara Schumann; mit dem Mann im blonden und ergrauenden Bart aber erleben wir alle literarischen Richtungen bis zum Naturalismus; in der bildenden Kunst sehen wir ihn für Feuerbach schwärmen, Klinger sich noch gefallen lassen; der Deutsche in Brahms wächst aus der Kleinstaaterei der Jugendjahre in das wilhelminische Deutschland hinein, singt noch Wilhelm I. das »Triumphlied«, erlebt die Tragödie Friedrichs III. und bricht gelegentlich eine Lanze für Wilhelm II., als Freund Widmann, der Republikaner, aus Bern ein unfreundliches Wort vernehmen läßt. Auch vom gastlichen Wien aus nimmt er stets Anteil an den Geschehnissen »draußen«, mit ihm Billroth und andere in Wien lebende Norddeutsche. Über die Weggefährten seines musikalischen Lebensganges erfahren wir, wenn wir ihn horchend begleiten, manches Entscheidende. Und es ist eine lange und vielbegangene Straße von Robert Schumann bis zu Richard Strauß! Viele von ihnen gehören zu seinen langjährigen Korrespondenten; es sind Namen darunter, die längst verhallt wären, wenn sie nicht durch die Beziehungen zu ihm ihr Teilchen Unsterblichkeit erworben hätten. Aber es ist keiner darunter, den man nicht gerne kennenlernte. Bei Brahms ist man immer in bester Gesellschaft.

Von Musik ist natürlich viel die Rede, von der seinigen und der der anderen. Aber von wieviel anderem noch! Nehmen wir als Beispiel die fünf Bände Verlagsbriefe, also Geschäftsbriefe, das Trockenste, sollte man denken. Aber gerade hier äußert sich in den Schnurrpfeifereien, die er mit Fritz Simrock treibt, sein köstlicher Humor, im Verkehr mit Breitkopf dagegen der feine Takt bei aller Wahrung des eigenen Vorteils.

Nun hat er auch schon seine Gesamt- und, seit er »frei« geworden, so und soviele Gebrauchsausgaben; sein Werk durchtönt die Welt beider Hemisphären; was er *geschaffen hat*, wird, durch berufene Interpreten immer neu geschaffen, von künftigen Hörern wieder frisch aufgenommen werden. Einer der wenigen, die Brahms noch lebend gekannt haben, Richard Fellinger, weiß in seinen

»Klängen um Brahms« zur Erklärung des Phänomens nichts Besseres als Wackernagels Wort zu zitieren von denen, »die so beschaffen sind, daß ein sterbliches Wesen sein ganzes Leben lang an einem einzelnen zu schauen und zu begreifen hat«. Und ich weiß mir nichts Besseres, als mit diesem Zitat eines Zitates zu schließen.

ÜBER DAS OPERNSCHAFFEN IN DER SCHWEIZ

Von FRIEDRICH W. HERZOG

Das Opernschaffen in der Schweiz ist im Grunde zugleich eine Geschichte der schweizerischen Theater, die sich nur selten den einheimischen Schöpfungen öffnen. So konnte der seltsame Fall eintreten, daß das wertvollste zeitgenössische Opernwerk eines Schweizer Komponisten, die »Penthesilea« von Othmar Schoeck, die Uraufführung an einer reichsdeutschen Bühne (Staatsoper zu Dresden) erlebte. Dasselbe Schicksal erlebte der Welschschweizer Arthur Honegger, der in Paris, Brüssel und Essen erstmalig als Opernkomponist zur Diskussion gestellt wurde. Zahlreiche Komponisten haben sich im Kampf für die Aufführung ihrer Werke in ihrer Heimat aufgerieben. Der vor einigen Jahren verstorbene Carl Futterer ist an diesem Schicksal zerbrochen. Dabei war er berufen, die volkstümliche Oper der Schweiz zu schaffen. Im »Geiger von Gmünd« fand er die glückliche Mitte zwischen Volks- und Festspieloper, die trotz meistersingerlicher Züge so viel eigenes Profil besaß, um als einmaliges Werk zu bestehen. Im »Don Gil mit den grünen Hosen« gelang ihm die theatralisch wirkungsvolle Erneuerung der opera buffa. Textlich gestaltete sich der Komponist nach Tirso de Molinas spanischem Vorwurf eine wirbelfrohe Komödie der Irrungen. Das trotz kunstvoller Polyphonie kammermusikalisch durchsichtig behandelte Orchester gab den Singstimmen den tragfähigen Untergrund. In seiner letzten Oper »Rosario« war Futterer sein eigener Textdichter. Sizilien zur Zeit der Völkerwanderung ist der Schauplatz des Spiels, in dem ein Krieg um die Hand der Königstochter Rosario entbrennt. Sagenhafte Motive klingen an. Derb realistische Kriegsszenen sind mit scharfer Charakteristik gestaltet. Die Verbindung von Nordisch-Reckenhaftem mit Südlich-Hellem bestimmt die Klangfarbe. Dabei hält sich der Komponist an die Tradition der Wagner-Nachfolge; er ist kein Stürzer alter Formen (»Bräuche sind heilig«, singt König Athar in »Rosario«).

Auch Albert Ziegler-Strohecker ergibt sich in seinem Musiklustspiel »Die schelmische Gräfin« (nach der von Paula Wolff-Stöhr frei bearbeiteten Rokokokomödie Immermanns) einem gesunden Eklektizismus, der

sich vornehmlich Richard Strauß und Eugen d'Albert verpflichtet. Als musikalische Grundlage dient ihm die Rondoform mit drei Themen, die durch eine muntere Rhythmik in stets neue Bestrahlungen gerückt werden. — Die romantische, ganz auf breite Volkstümlichkeit gerichtete Musikantennatur Georg Haesers äußert sich am reinsten in der Spieloper »Der Taugenichts« nach Eichendorffs bekannter Novelle. In Liedeinlagen und Chören ist der Volksliedcharakter überzeugend getroffen. — »Das heiße Eisen«, ein Einakter von Werner Wehrli, ist dem Holzschnittstil des Hans Sachsschen Vorbildes in derber Manier nachgeschaffen. — Karl Heinrich Davids komische Oper »Der Sizilianer« oder »Der Liebhaber als Arzt«, eine Vertonung von Molières Tanzkomödie »Le Sicilien ou l'amour peintre« erschöpft sich in lyrischer Stimmungsmalerei, deren romantische Atmosphäre bis zu völliger Undurchsichtigkeit verdickt wird. Eine häufig wiederkehrende Serenadenmusik vermag auch ohne die Bühne zu bestehen. — Straußisch-veristisch gibt sich Richard Flury in der Vertonung der einaktigen »Florentinischen Tragödie« von Oscar Wilde. — Der realistische Stil einer von Berlioz beeinflußten, stark auf Effekt gerichteten Geste gibt den Bühnenwerken von Volkmar Andreae etwas Unruhiges. Der in seiner deutsch-romanischen Rassenmischung liegende innere Zwiespalt drängte in den romantischen Strömen der Oper »William Ratcliff« (nach Heinrich Heine) zur Synthese. In der (vor Jahren in Dresden uraufgeführten) Oper »Die Abenteuer des Casanova« steht dem Komponisten die dämonische Verführergeste ausgezeichnet. Der Ausdruck der Kulturepoche ist in diesem Werk charaktervoll und originell getroffen. — Der Welschschweizer Pierre Maurice komponiert wohl mit Geschmack, aber mit allen Unarten eines unentwegten Wagnerianers, dessen Motive sich in »Andromeda« und »Nachts sind alle Katzen grau« ein Stelldichein geben. — Nach seiner geisterhaft bizarren Ballettmusik aus der Oper »Amarapura« zu urteilen, hätte Robert Blums urgesunde und unbekümmerte Musizierfreudigkeit das Talent zur Beherrschung der Bühne. Leider hat der Komponist diesen ersten Versuch nicht der Öffentlichkeit übergeben.

Daß von der komischen Oper zur Operette nur ein kurzer Schritt ist, hat Hans Haug mit seinem »Don Juan in der Fremde« bewiesen. Ihm geht es nicht um die durch Mozart zu einem ewig gültigen Typus emporgehobene Gestalt, sondern um den allerorts in mehr oder minder faszinierenden Exemplaren vorhandenen Mannstyp, der sein Leben aus Freude an den Künsten der Verführung vergeudet. Sein Librettist Dominik Müller zeigt den Helden in der Tanzdiele und im Nachtexpreß. Und die Musik untermalt die Episoden kurzweilig und unterhaltsam, dabei nicht ohne Frivolität. Künstlerisches Gewicht ist dem Werk ebensowenig zuzuschreiben, wie der Operette »Die Abenteuer des Königs Pausole« von Arthur Honegger, der sich zwar auf die Offenbach-Tradition stützt, aber vergeblich die Eindeutigkeiten

des Textbuches zu »veredeln« trachtet. Zwei routinierte französische Librettisten, Francis Salabert und Albert Willemetz, haben aus dem Roman von Pierre Louys die Geschichte des Königs Pausole mit seinen aberhundert Frauen in peinlich frivole Verse gebracht. In der Verbindung von virtuos sprudelndem Sprechgesang mit der parodistisch aufgelockerten Deklamation liegt der Zeitgeist dieser Operette, die ohne Schlager auskommt.

Honeggers »König David« und »Judith« sind im Grunde weder als Oratorium noch als Oper zu betrachten, wenn man ihre Entstehung berücksichtigt. Ihre Musik ist als Bühnenmusik zu Aufführungen biblischer Szenen von René Morax im Théatre du Jorat in Mézières geschrieben. Auch die Bezeichnung der durchkomponierten »Judith«-Fassung als »ernste Oper in drei Akten und fünf Bildern« vermag über den konzertanten Charakter des Werkes nicht hinwegzutäuschen. Anders die »Antigone«, in der sich der Dramatiker Honegger offenbart. Aber auch hier stolpert er über den Text, den Jean Cocteau, ein ausgesprochen degenierter Pariser Snob, verbrach. Die Bearbeitung der Sophokleischen Tragödie ist ein Sakrileg von bedenkenloser Banalität im Sprachlichen. Die erschütternde Wirkung des Stoffes an sich konnte auch Cocteau nicht zerstören. Der in der Wortmelodie unter Musik gesetzte Text und das sinfonisch geführte Orchester verbinden sich zu einer freizügigen Polyphonie, die ihre Einheit in der Gesamtwirkung findet. Wieweit der Komponist Arthur Honegger überhaupt über Anregungselemente hinaus der zeitgenössischen Musik verpflichtet ist, wird eine spätere Behandlung seiner Persönlichkeit klarstellen.

Uns Deutschen steht Othmar Schoeck auch als Opernkomponist am nächsten. In dem Singspiel »Erwin und Elmire« von Goethe gewinnt er eine durchaus untheatralische Dramatik des Gefühls, die sich in naturhaften lyrischen Stimmungen ausspricht. In der Oper »Venus« (Text nach Mérimée von Armin Rueger) ermüden die lyrischen Ergüsse des jungvermählten Ritters, der einer antiken Venusstatue seinen Ring an den Finger steckt und in der Umarmung der Erweckten sterben muß, durch die monologische Hochstimmung des tenoralen Liebhabers. Der Komponist hat die 1919/20 geschaffene Oper im Jahre 1933 in einer konzentrierteren Neufassung herausgegeben. »Don Ranudo«, eine komische Oper nach einer Komödie Holbergs, ist die nächste Station auf dem Weg der Eroberung des Theaters. Der Titelheld ist eine köstliche Buffofigur aus dem Lande Don Quichotes, ein ins Adlige transponierter Herr Jourdain. Die sprudelnde, leichtflüssige Grazie der Musik und ihr mitreißender Humor schaffen eine stilistisch in sich geschlossene Atmosphäre, die für das Theater fast zu dünn, zu wenig reich an Kontrasten erscheint. In der aus den Grimmschen Märchen übernommenen Geschichte »Vom Fischer un syner Fru« ist Schoeck Epiker, der aus ursprünglichem niederdeutschen Lebensgefühl heraus die Wunsch-

träume der Frau Ilsebill in den elementaren Naturklängen absoluten Musizierens bindet.
In der »Penthesilea« ist Schoeck endlich der Musikdramatiker von kräftigem Eigenwuchs. Er übernimmt Kleists Drama von der achten Szene an mit starken Kürzungen, ohne die Verse als solche anzugreifen. Er macht die musikalische und dichterische Gestalt der Heldin ebenso lebendig, wie den steilen Bau der Tragödie, die mit der Bezwingung der Amazonenkönigin durch Achill beginnt und im Liebestod der Penthesilea ausklingt. Dieses Werk ist weder ein Musikdrama im althergebrachten Sinne noch eine Nummernoper. Wo das gesungene Wort den Atem der Handlung hemmen könnte, grundiert das Orchester das freie rhythmische Sprechen. In der restlosen Bindung des melodramatisch gesprochenen und gesungenen Wortes liegt eine dramatische Spannung, die den mitreißenden Zug unvermindert durchhält. Die Kriegschöre und der akkordlich scharf profilierte Schlachtenlärm sind heroische Musik von grandioser Wirkung. Das Orchester, das mit Ausnahme von vier Sologeigen völlig auf hohe Streicher verzichtet, ist in den Bläserchören von origineller Klanglichkeit. Im modernen Opernschaffen steht Schoecks »Penthesilea« auf einsamer Höhe, so daß es als unbegreiflich bezeichnet werden muß, daß eine Oper von diesem künstlerischen Rang nach der Dresdener Uraufführung im Jahre 1927 von keiner weiteren deutschen Bühne aufgeführt wurde.

VOLKSLIEDFORSCHUNG UND VOLKSLIEDPFLEGE

Von FRITZ BOSE-BERLIN

In den 150 Jahren, seit man begann, sich für Volkskunst und Volkskunde zu interessieren, hat das Volkslied immer eine etwas stiefmütterliche Behandlung seitens der Wissenschaft erfahren. Während man großes Gewicht auf die Erforschung volkstümlicher Bräuche und Märchen legte, deren geschichtliche Entwicklung man zurück zu verfolgen suchte und deren ursprünglichen mythologischen und religiösen Sinn man rekonstruierte, ließ man das Volkslied ziemlich unbeachtet. Gewiß, es gab Volksliedsammlungen, und ihre Zahl überstieg die der volkstümlichen Märchensammlungen um das tausendfache. Aber diese Sammlungen waren praktische Ausgaben für den Gebrauch des Sängers, der Schule und des Gesangvereins. Fällt doch gerade in diese Zeit eine neue Blüte des Volksgesanges und des Volksliedes in der Romantik und Nachromantik.
Eine Beschäftigung mit dem Volkslied seitens der Wissenschaft ist anfänglich nur von der Literaturwissenschaft erfolgt. Als Herder die »Lieder

der Völker« sammelte, als Arnim und Brentano »Des Knaben Wunderhorn« herausgaben mit den schönsten alten deutschen Volksliedern, da sammelten sie nur die Texte. Man sah im Volkslied nur das Dichtwerk. Die Melodien ließ man außer acht. Sie waren Strandgut der Volkskunst. Man hielt sie für zu wenig kunstreich, für zu wenig musikalisch, vielleicht auch für zu leicht veränderlich, tönend bewegte Luft, nicht wie die Dichtung an feste Vorstellungen, an Wortfolgen gebunden. Man verkannte ihren Wert und ihre Schönheit.

Erst viel später fing man an, zu den Gedichten auch die Melodien zu sammeln und zu überliefern. Männer wie Ditfurth und Erk erkannten, wie wesentlich für den künstlerischen Gestaltungswillen des Volkes auch die Melodien der Volkslieder sind und welchen Schatz an musikalischen Schönheiten sie bergen. Mit ihnen beginnt eine Periode der wissenschaftlichen Volksliedsammlung, die freilich anfangs nur langsam fortschritt und wenig Bedeutung hatte. Erst in den Jahren nach dem Weltkrieg unter einer starken Hinwendung der Wissenschaft zu den Fragen der Volkskunde ist die Sammeltätigkeit in ein ernsthaftes Stadium eingetreten. Das große Interesse, das die gesamte Öffentlichkeit der Erneuerung einer wahren Volkskultur entgegenbringt, dieses Interesse, das im Nationalsozialismus seinen politischen Ausdruck gefunden hat, hat eine Neubelebung des Volksgesangs und der Volksliedpflege zur Folge gehabt. Dieses Interesse veranlaßte auch die wirklich großzügige, mit staatlichen Mitteln durchgeführte Sammeltätigkeit des Volksliedarchivs in Freiburg im Breisgau und des Archivs der deutschen Volkslieder in Berlin, das eine von einem Literaturwissenschaftler, das andere von einem Musikwissenschaftler geleitet. Dieses von vielen freiwilligen Helfern in allen Teilen des Deutschen Reiches über viel Landes- und Provinzarchive durchgeführte Unternehmen ist inzwischen soweit fortgeschritten, daß man jetzt mit der Herausgabe der weit mehr als 100 000 bisher gesammelten Volkslieder beginnen kann. Damit erhalten die Volkskunde und die Musikwissenschaft ein Material, das es ihnen ermöglicht, Volkslied*forschung* zu treiben.

Bisher lag das Schwergewicht ausschließlich in der Sammeltätigkeit. Damit aber ist nicht mehr als das Rohmaterial gegeben. So notwendig das Sammeln als Grundlage aller Volksliedpflege ist, ebenso notwendig ist eine gründliche Erforschung des Volksliedes. Es genügt nicht, Volkslieder zu kennen und sie zu singen. Für eine sinnvolle Volksliedpflege, wie sie jetzt von allen Seiten angestrebt wird, ist eine strenge, wissenschaftliche Volksliedforschung unerläßliche Voraussetzung. Man muß zuvor wissen, was man pflegen soll und darf, ehe man dieser verantwortungsvollen Aufgabe nähertritt.

Der Volksliedschatz der Gegenwart ist ungeheuer vielfältig in seiner Zusammensetzung. Jede Volksliedsammlung, die einen tatsächlichen Querschnitt durch den Volksliedschatz der Gegenwart vermittelt, zeigt dem Musikwissen-

schaftler, wie verschieden die Volkslieder nach ihrer dichterischen und musikalischen Form, nach ihrem Aufbau, nach ihrer Thematik sind. Es wird ihm leicht fallen, mit Hilfe seiner musikhistorischen Kenntnisse die einzelnen Melodien in ihrer Zugehörigkeit zu bestimmten musikalischen Stilepochen zu erkennen. Schwerer schon ist eine Einteilung nach landschaftlichen Zugehörigkeiten oder gar nach sprachlichen, kulturellen, rassischen Gesichtspunkten. Und dennoch sind gerade diese Faktoren wichtig zu wissen, und gerade auch für die Volksliedpflege von allerstärkster Bedeutung. Ebenso notwendig sind die Feststellung der Entstehung der einzelnen Volkslieder, die Art, in der sie in den Volksliedschatz Eingang fanden, die Umgestaltung, die sie im Volksmund erfuhren, die geographische Verbreitung, die sie erlangten, die Dichte, die diese Verbreitung erzielte und die Schichten des Volkskörpers, in denen sie sich vollzog.

Das alles sind Fragen, die einer speziellen Volksliedforschung zu lösen vorbehalten sind. Eine solche Volksliedforschung ist heute noch in den allerersten Anfängen. Die Arbeit der Musikwissenschaftler am deutschen Volkslied war bisher wesentlich nur die Sammeltätigkeit. Für die Volksliedpflege ist aber eine genaue Kenntnis der Zusammensetzung des gegenwärtigen Volksliedschatzes unbedingt notwendig, man muß wissen, was man als Volkslied im engeren Sinne, was als volkstümliches Kunstlied, als Bänkelgesang, als »Scheinvolkslied«, als Schlager, als Gassenhauer anzusprechen hat. Man muß wissen, welchen Einfluß internationale Zeit- und Modeströmungen auf die Volkslieder genommen haben und wie und wo sie sich auswirken. Man muß die landschaftliche Herkunft der einzelnen Volkslieder kennen, wenn man sie mit Nutzen wieder im Volksgesang heimisch machen will. Man muß wissen, in welchen Volksschichten ein Volkslied beheimatet ist. Man muß endlich, aber nicht zuletzt wissen, wo es sich um echte volkstümliche Tradition, wo es sich um artgemäße Erzeugnisse der schöpferischen Phantasie des eigenen Volkstums handelt und wo man Entlehnungen aus der Volks- oder Kunstmusik fremdstämmiger oder rasseverwandter Nachbarvölker vor sich hat.

Schon der letzte Punkt zeigt, daß diese Fragen nicht zu lösen sind, wenn man in eine solche wissenschaftliche Betrachtung nur das deutsche Volkslied einschließt. Sie muß auch die Volkslieder der Nachbarvölker in ihren Betrachtungskreis mit einbeziehen. Ja, sie muß darüber hinaus die Volksmusik der ganzen Welt kennen und studieren, um das spezifisch Volkstümliche gegenüber dem Kunstmäßigen, um das Artgebundene und Volkhafte gegenüber dem Internationalen erkennen zu können. Man kann die Eigenart des deutschen Volksliedes nur erkennen, wenn man es eingebettet sieht in den Gesamtzusammenhang der Volksmusik des abendländischen Kulturkreises. Und ebenso kann man die Zugehörigkeit zu landschaftlichen, volklichen, rassischen, sprachlichen Gegebenheiten nur sichtbar machen, wenn man

von einer hochgelegenen Warte einer universellen Betrachtung ausgehen kann, und wenn man zuvor die landschaftlichen, rassischen, sprachlichen usw. Faktoren in der Volksmusik allgemein, also auch bei anderen Völkern, nachzuweisen in der Lage ist. Mit der speziellen muß also auch eine »Vergleichende Volksliedforschung« Hand in Hand gehen, die sich der Methoden der Vergleichenden Musikwissenschaft bedient, die bisher fast ausschließlich nur auf die außereuropäische Musik Anwendung gefunden hat.
Dieser Vergleich wird sich jedoch nicht nur in die Breite, sondern auch in die Tiefe erstrecken müssen. Man wird nicht nur das Volkslied der Nachbarvölker zu dem deutschen in Beziehung setzen, sondern auch das der Vergangenheit zu dem der Gegenwart. Neben die geographische Betrachtungsweise wird also auch eine historische treten müssen, und erst aus der Verbindung beider wird sich das Wesen des deutschen Volksliedes wissenschaftlich erkennen lassen, wird die Vielgestaltigkeit dieses wertvollsten Teiles unsreer musikalischen Kultur überschaubar, seine organische Gestaltung und vitale Lebenskraft erkennbar werden. Man wird der Volksliedpflege das notwendige Fundament gesicherter wissenschaftlicher Erkenntnisse geben, ohne das sie letzten Endes wertlos ist, ohne das sie vom völkischen Gesichtspunkt vielleicht eher schädlich als nützlich sein kann.
Die musikwissenschaftliche Abteilung des Instituts für Lautforschung hat ihr besonderes Augenmerk der »Vergleichenden Volksliedforschung« zugewandt und betrachtet diese — die Erforschung des deutschen Volksliedes der Gegenwart im Zusammenhang mit der Volksmusik Europas und der ganzen Welt und die Beziehung zu der Volksmusik der Vergangenheit, sowie den Nachweis von Einflüssen von Kultur, Sprache, Landschaft, Rasse, sozialer Schichtung usw. auf das Volkslied — als ihre Hauptaufgabe.

DEUTSCHE BRAUCHTUMSMUSIK IM JAHRES- UND LEBENSKREIS

Von JOACHIM MOSER-BERLIN

Die im Märzheft begonnene Selbstanzeige meines neuesten Werkes »Tönende Volksaltertümer«[1]) werde hier mit einer ebenso knappen Vorschau auf den zweiten und dritten Teil zum Abschluß gebracht. Hatte der erste sich mit den Liedern und Instrumentalweisen der deutschen Stände und Berufsarten beschäftigt, so sind nun Gegenstand der Sammlung zunächst alle bedeutsamen Reste von Volksmusik, die mit den jahreszeitlichen Festsitten in Zusammenhang stehen. Das beginnt mit den Wintersonnwend-Bräuchen und ihren maskenfrohen Umzügen — ein Urländler, auf vier Stierhörnern

[1]) Erscheint Ostern 1935 im Max-Hesse-Verlag, Berlin.

schaurig geblasen, begleitet den Tanz der noch deutlich aus Heidenzeiten stammenden »Schiachen Perchten« in Tirol, und die älteste Spielmelodie der Echternacher Springprozession weist gleichfalls weit zurück. Flurumschreitung wird zur Wallfahrt, und bisher unbeachtet frühe Aufzeichnungen des St. Jakobstons für die Pilgerzüge aus dem 15. Jahrhundert stellen sich neben das uralte flämische Lied zum Rolandsumzug und neben die Geißlergesänge des 13. und 14. Jahrhunderts. Mancherlei Neujahrsansinglieder, in denen die voreinstige Absperrung der Thingstätte noch als »seidene Schnur« und »goldene Kette« nachklingt, führen zu den Dreikönigsliedern der verschiedensten Jahrhunderte. Den Sterndrehern folgen die Faschingssinger; das Vertreiben des »Judas« in der »Rumpelmette« wird an Liedern durch fast ein Jahrtausend belegt, und die altgermanische Naturdramatik des »Streits zwischen Winter und Sommer« spiegeln noch mehrere heutige Singformen. Verschen aus der Eifel zur Fastenklapper geleiten zum Osterfest, dessen wuchtigste Gesänge wir durch volle 900 Jahre an herrlichen Melodiebeispielen verfolgen.
Das geht von der monumentalen Ostersequenz des Wipo um 1050, in der schon älteste Keime zu den Osterspielen stecken, zu dem noch heut im Kirchengesang lebenden geistlichen Volkslied »Christ ist erstanden«, das schon in den großen Schlachten des Mittelalters und bei der Enthüllung der Kaiserinsignien erklang, zu Luthers herrlichem Lied »Christ lag in Todesbanden« und so fort bis zur Gegenwart, ohne doch je in die eigentliche Choralgeschichte abzuirren.
Alte Maitänze aus der deutschen Schweiz, aus Siebenbürgen und vom Niederrhein führen zum Maiansingen, zu Liedern der Maibraut, des Mailehens und an den Maikäfer in Mähren, Westfalen und Thüringen. Um Pfingsteier oder Maibrot zu heischen, werden allerlei herzliche Weisen angestimmt, oder man führt singend die Kronbraut umher, um für den pfingstlichen Blumenschmuck eines Marienbildes zu sammeln. Johannistänze sprechen von altem Sonnwend-Übermut, wofür vor allem die Sprachinsel Gottschee merkwürdige Denkmäler liefert, während im Elsaß, am Niederrhein und in Franken die Kinder um Johannisküchle singen.
Vor allem diese Melodien aus Gottschee, von denen hier manches überhaupt erstmals gedruckt erscheint, fesseln durch den Zusammenstoß gegensätzlicher Tonsysteme: urtümlich großschrittige Pentatonik stößt an engste Melodik südslawischer Guslaren, Kirchentonartliches wechselt mit kräftigen Durweisen —man ahnt an solchen Resten aus streng abgeschlossenem Kulturkreis, wie reich vormals unser deutsches Volkssingen überhaupt gewesen sein mag, wo stammliche Singlust entsprechende Vorbedingungen schuf. Der sommerliche Abendreihen »wie man umb Kränz singt« und die hanseatischen Laternenlieder führen zu den mancherlei Dorfweistümern über, wie man den Schnittern am Sommerabend Musikanten zu stellen habe. Erntelieder im Sommerfeld tönen vom Sichelrauschen und Sensendengeln, dann

erinnern vielerlei Kirmestänze an uralten Erntedankbrauch. Nicht weniger als bei der Kirchweih wird zu Martini unter fröhlichem Liedgesang gegessen und getrunken, — Gänseliedlein des 14. bis 16. Jahrhunderts bezeugen es zur Genüge! Und am Martinsabend tönen die rheinisch-westfälischen Kinderzüge der hunderterlei Laternen, während die thüringischen Kleinen auch des Geburtstagskindes Martin Luther singend gedenken. Die Nikolausgesänge führen zu den Ansingliedern der Advent- und Weihnachtszeit, — dem Quempas und Susaninne antworten die Weihnachtshörner des Schimmelreiters, die bayrisch-österreichischen Klöpfelsänger ziehen mit Hirtenweisen umher und entwickeln ganze Liederspiele durch die Christnacht hin, während in der Kirche Wiegenlieder erklingen.

Diese Klöpflgesänge, von eigentümlichen Sängergenossenschaften getragen und alljährlich um neue Schöpfungen vermehrt, gehören zu den buntesten Erscheinungen der Brauchtumsmusik: drollige Dialektszenen der Hirten von Bethlehem wechseln mit bildhaften Auftritten zwischen Maria, Joseph und den Wirtsleuten (alles in Liedform!), die Wiegenlieder wachsen sich oft zu reich besetzten Orchesterkantaten aus, aber oft bleibt auch nichts als ein an grotesken Zügen reiches Bettelliedchen übrig — musikalische Gegenstücke zu der derben Bauernmalerei der Marterln und Sankt Florian-Tafeln. Bald lösen sie die Neujahrnacht-Lieder der Nachtwächter und Hirten ab, von Peitschenknallen, Schellengeläut, Böllerschüssen und nachgeahmtem Schafgeblök begleitet — das Jahr hat sich gerundet.

Damit sind wir beim *Lebenskreis* angelangt: das »Schlaf, Kindchen, schlaf« wird durch die Jahrhunderte verfolgt, das »Suse, liebe Suse«, der »Buko von Halberstadt«, das ganze liebe Kinderstuben-Brauchtum von »Backe, backe Kuchen«, »Bum, bum, beier« und »Storch, Storch, Steine«, bis mit »Heile, heile Segen« die urtümlichen Zauberlieder einsetzen — besonders die Bastlösereime beim Weidenflötenschneiden bewahren noch erstaunliche Reste des Heidentums, und in manchem Kinderspiel stecken anscheinend noch magische Urvorstellungen — Riten aus Steinsetzungszeiten, wie jener, der von der Sonnenjungfrau oder der Geschlechterabfolge auf der Todesbrücke kündet. Freilich betritt man damit noch recht umstrittenen Boden, und wir haben uns bemüht, hier dem eigentlichen Religionspsychologen und völkischen Altertumsforscher nicht ins Handwerk zu pfuschen. Andererseits fanden wir gerade als Musikhistoriker an diesen Kinderlieder-Formelweisen manch fesselndes Problem musikalisch-formaler Urgestaltungen zu beobachten — andere Zukunftsaufgaben wie den Nachweis früher Melodiebildungen fast ganz aus Quartenketten konnten wir dabei nur erst im Vorbeigehen streifen. Fast eine Terra incognita noch — diese »magische Urmusik«!

Zaubermusik gegen Gewitter und Blitz reicht von Klosterhandschriften des 14. Jahrhunderts bis zu Lassos Motette »Gustate et videte«, und die Be-

schwörungsantiphon *Media vita* führt über das alte Tannhäuserlied bis zu Luthers »Mitten wir im Leben sind«.

Zeremonien der germanischen Jünglingsweihe verfolgen wir in den noch erhaltenen Resten der Schwertreigen und Reiftänze, wie sie die Bräuche der bayrischen Scheffler und Büttner darstellen. Wanderlust der Handwerkergesellen gipfelt in der alten Marschmusik zum Metzgersprung in Kufstein, Salzberg, München. Doch aus dem Fechtbruder wird ein junger Meister, und die Hochzeitsglocken läuten reichstes Brauchtum ein. Ländliche Hochzeitsschilderungen von 1500 und 1800 werden auf ihren Musikanteil hin befragt, ländliche Brautmärsche ertönen, Ehestandsgesänge, Lieder zum Zwölflichtertanz, die Klage der Gespielinnen um die Braut und die Postillonfanfaren beim Überführen der Mitgifttruhe. Unter Gesang geleiten die Nachtwächter das Brautpaar heim, und in einer hochsymbolischen Singszene tanzen die Siebenbürger Sachsen und die Banater Schwaben den »Rocken« auch, oder die Hochzeitsspielleute musizieren doppelchörig in und außer dem Wirtshaus, es gibt feierliche Ehrentänze und närrische Quodlibets beim Überreichen der Hochzeitsgeschenke. Gerade die altertümlichen Formeln des hochzeitlichen Rockentanzes schlugen mir eine überraschende Brücke zum Kehrreim: »Was stehn wir, warum nicht gehn wir?« der Brautraubballade der Veitstänzer von Kölbigk aus dem Jahre 1021.

Wird der Mensch älter, so wird er einsam — ein »Oanschichtiger« in Oberbayern besingt seine Verlassenheit; und schließlich wird der Tote in den »Käsnächten« mit vielerlei Klageliedern bewacht, bis er selbst vom Grabe den »Widerruf« singt und die flämischen Mädchen vom Begräbnis mit einem Tanzlied heimziehen.

Die vorliegende Sammlung ordnet ihre Hunderte von Musikbeispielen nach der Gelegenheit des Brauches. Geschichtliche, literarische, volkskundliche und musikformale Erläuterungen stehen erst in zweiter Linie, werden aber fallweise reichlich gegeben. Das Abheben historischer Schichten innerhalb des einzelnen Brauchliedes geschieht in mehreren Fällen (so bei Lothringer Liedern oder bei einem altschweizerischen Hochzeitstanz) — mit aller Sorgsamkeit diese Arbeit systematisch zu leisten würde eine Hauptaufgabe der Zukunft, etwa für das kommende »Reichsinstitut für deutsche Musikforschung«, darstellen. Hier dürfte es zunächst genügen, das gewaltige Material einmal in einer Auswahl darzubieten, die mehr beglücken als erdrücken soll. Ich glaube, daß damit der Musikanteil an der deutschen Volkskunde stärker als bisher zu seinem Recht kommen wird. Und man wird an dieser Auswahl wohl mit einiger Überraschung gewahr werden, daß bisher (seltene Ausnahmen wie etwa Hugo Riemanns späte »Folkloristische Tonalitätsstudien« zugegeben) seitens der Musikwissenschaft viel zu einseitig immer nur der »hohen Kunst« nachgegegangen worden ist, worüber man die Forscher-

pflichten gegenüber den rassenmusikalischen Grundlagen reichlich versäumt hat.
Das Wort »Volkskunde« ist nun seine 116 Jahre alt (denn nicht erst H. W. Riehl, sondern schon der österreichische Volksliedforscher Ziska hat es 1819 gebraucht!) — aber die Musikwelt hat aus ihm noch viel zu wenig tatsächlichen Nutzen gezogen. Vielleicht darf man hoffen, daß das Buch »Tönende Volksaltertümer« noch auch zu weiterem, erfolgreichem Sammeln auf musikalischem Gebiet den Anstoß geben wird. Dann wird aus dem Schaumuseum die wahre Arbeitssammlung werden.

CHOPIN UND SEINE VIERZEHN ÄRZTE

Von KEITH L. BARRY-SIDNEY

Dr. Keith Barry ist Arzt und Lektor der Musik an der Universität Sidney (Australien). Er hält sich zur Zeit in Deutschland auf, wo er u. a. über den Reichskurzwellensender in englischer Sprache einen Vortrag über »Musik in Deutschland« hielt. Die deutsche Übersetzung des Artikels besorgte Gertrud Wittenberg. Die Schriftleitung

Es ist immer eine Legende in der Musikliteratur gewesen, daß Friedrich Chopin eine kränkliche, tuberkulöse Figur und mehr oder weniger ein Invalide vom Tage seiner Geburt an war. Manch jungfräuliche Träne ist über die traurige Erzählung seines tapferen Kampfes gegen die vierzig Jahre dauernden Anschläge jenes säurefesten (Tuberkel-)Bazillus, der eine anormal reiche Ernte unter den Hervorragenden dieser Erde gehalten hat, vergossen worden. So mancher Musiklehrer hat einem gebührend beeindruckten Schüler erklärt, wie Chopin vom Krankenbett aus gekämpft hat, um ein unschätzbares Teilchen seiner Inspiration niederzuschreiben, um dann erschöpft zurückzukehren, bis sein Genius ihn erneut vorwärtsdrängte.
Es ist schwierig, genaue Auskunft über Friedrich Chopin zu erhalten. Zwar existieren einige 25 literarische Wissensquellen, aber alle Biographien sind dafür bekannt, daß sie keinerlei persönliche Beschreibungen ihres Hauptcharakters bringen. Die meisten Beweisstücke stammen aus zweiter Hand, und was an unmittelbarem Material vorhanden ist, erscheint nicht besonders aufschlußreich. Chopins Freunde widersprechen sich genau mit dem gleichen Enthusiasmus wie Anatomieprofessoren, die über sterbliche Überreste disputieren. Ein Freund sagt, wie dünn und bleich er an dem gleichen Tage aussieht, von dem ein anderer findet, er hätte niemals wohler ausgesehen. Chopin, das unübertroffene Genie des Klaviers, scheint eine der verträumten, nicht erfaßbaren Persönlichkeiten gewesen zu sein, die niemand versteht und die allen Bemühungen trotzen, den Schleier des natürlichen Ferngerücktseins zu lüften. Sogar George Sand, die ihn besser als irgend jemand anders kannte, hat nie wirklich den Mann hinter dem Manne erreicht.
Die medizinische Geschichte der Familie Chopin war für die Zeiten, in denen sie lebte, recht gut. Vater und Mutter erreichten beide ein hohes, reifes Lebensalter, obwohl ein Verfasser uns mahnend daran erinnert, daß der Vater, der an Brustbeschwerden litt, im Alter von 75 Jahren an Tuberkulose starb. Wenn auch die Möglichkeit zugegeben werden muß, so ist die Wahrscheinlichkeit doch nicht groß genug, um einen medizinisch gebildeten Biographen ernstlich zu beunruhigen. Ein Mann, der vor hundert Jahren

bis zu einem Alter von 75 Jahren gelebt hat, könnte heutzutage diese Spanne noch um weitere zehn Jahre überschreiten. Es waren vier Kinder in der Familie, davon starb eines an »Brustbeschwerden« in seinen ersten Backfischjahren. Der Vater war zur Zeit von Friedrichs Geburt im Jahre 1810 Professor des Französischen an der Höheren Schule in Warschau, aber sehr bald später eröffnete er eine Privatschule für »Kinder der Reichen«. Man kann daher logischerweise annehmen, daß Chopin in seinen Kindertagen weder Mangel an guter Ernährung noch an elterlicher Liebe litt. Er war ein fröhliches, munteres Kind, der übrigen Familie, und vor allem der Mutter, leidenschaftlich zugetan. Man kann daher ebenfalls logischerweise annehmen, daß er gut umsorgt wurde.

Wir finden als erste medizinische Tatsache, daß Chopin ein sehr blasses Kind war. Es ist jedoch schwer festzulegen, wie große Wichtigkeit man dieser Angabe beimessen kann. Chopin war ein musikalisches Genie und brachte beträchtliche Zeit am Klavier zu. Er spielte sehr gern mit anderen Kindern, aber das Klavier beanspruchte ihn oft dann, wenn es besser für ihn gewesen wäre, sich in frischer Luft zu tummeln. Sein Genie war weit und breit bekannt, und er spielte bereits in ganz jungen Jahren vor Angehörigen des Herrscherhauses. Die sehr großen Anstrengungen und die Konzentration, die erforderlich sind, bevor man ein erfolgreicher Pianist sein kann, werden von den Durchschnittsmenschen nicht erkannt. Eine derartige Anstrengung ist der Gesundheit eines Kindes nur zu oft schädlich, wenn nicht genaueste Vorsichtsmaßnahmen getroffen werden. Chopins Jugend schien ohne irgendwelche widrige medizinische Ereignisse zu verstreichen. Jemand bemerkte, daß er gelegentlich eines wichtigen Konzerts, das er im Alter von neunzehn Jahren gab, sehr weiß und kränklich aussah. Ich habe viele absolut gesunde junge Leute von neunzehn Jahren so weiß und krankhaft bei einem Konzert gesehen, daß sie Alkohol als ärztlich verordnetes Stimulanzmittel brauchten, bevor sie sich auf das Konzertpodium begeben konnten! Auf jeden Fall hatte bei dieser Gelegenheit das engagierte Orchester Chopins soeben komponierte »Variationen« nicht lesen können, und das ganze Programm mußte geändert werden. War es da ein Wunder, bemerkt ein anderer Kommentator, daß der junge Komponist »weiß vor Wut über die ganze Angelegenheit« war? In dem gleichen Jahre sagte ein Schüler von ihm, daß er »den Teint eines Mädchens habe«. Das ist eine sehr interessante, wenn auch rätselhafte Tatsache. War die Gesichtsfarbe die hektische Röte der Schwindsucht, oder war sie die normale Frische der Jugend? Der gleiche Schüler bemerkt, daß sein Lehrer sehr angestrengt arbeitete; eine Feststellung, die Chopin selbst in einem Schreiben an einen Freund um diese Zeit bestätigt. »Die Arbeit treibt mich an. Oft mache ich den Tag zur Nacht und die Nacht zum Tage«. Dieses wird auch von anderer Seite bestätigt, und es ist kaum anzunehmen, daß ein derartig ertragener Energieausbruch mit der Asthenie (Kraftlosigkeit) einer ziemlich fortgeschrittenen Phthisis vereinbar ist. Chopin glaubte aus einem ganz außergewöhnlichem Grunde, daß er in einigen Monaten sterben müsse. Er äußerte auch, daß er sich von Traurigkeit erdrückt fühle. Als Mittel gegen seine Depressionen pflegte er stundenlang in den Straßen herumzustreifen; sicherlich eine unmögliche Aufgabe für jemand, der sterbenskrank an Tuberkulose ist.

Gerade um diese Zeit freundete er sich sehr mit dem Hofarzt, Dr. Malfatti, an und verbrachte tatsächlich fast jeden Abend mit ihm. Selbst wenn wir die kärglichen medizinischen Kenntnisse der damaligen Zeit in Betracht ziehen, so muß man doch annehmen, daß ein so hervorragender Arzt sicherlich ernstliche organische Störungen bei seinem Freunde bemerkt und darüber berichtet hätte. Anstatt dessen erzählt man uns recht unbestimmt, daß Chopin sehr krank war und sich »auf Reisen begab«, eine Behandlungsmethode, die mehr auf Neurose als auf Tuberkulose schließen läßt. Andererseits hören wir, daß er eine blasse, tonlose und undeutliche Stimme hat, ein Symptom, das

vielleicht öfter bei Lungentuberkulose als bei irgendeinem anderen Leiden anzufinden ist. Es ist interessant, daß derselbe Dr. Malfatti auch Beethovens Arzt war.
Chopins »Krankheit« war von verhältnismäßig kurzer Lebensdauer, denn er war bald wieder in Paris und arbeitete mit genau dem gleichen Eifer wie sonst. Nach einigen Monaten schrieb er an einen seiner besten Freunde: »Ich habe viele Bekannte, aber niemand versteht mich.« Gibt es ein typischeres Symptom irgendeiner Form von Neurose als die oft wiederholte Klage des »Unverstandenseins«?

Wir können nur wenig Aufzeichnungen von medizinischem Interesse in Chopins Geschichte der nächsten Jahre finden. Die uns vorliegenden Zeitberichte sind rein negativer Natur und wahrscheinlich daher um so wertvoller als ein Anzeichen, daß er frei von jeder Form von Tuberkulose ist. So hören wir zum Beispiel, daß er im Jahre 1834, vierundzwanzigjährig, zu einem Musikfestspiel nach Aachen reiste, wo er mit dem jungen Mendelssohn Freundschaft schloß. Es ging ihm sehr gut, und er war über diese Freundschaft sehr glücklich.

Im nächsten Jahre verliebte er sich in Marie Wodzinski, und die beiden Liebenden verlobten sich heimlich. Die Familie seiner Verlobten genoß ein recht hohes Ansehen, und es schienen der Veröffentlichung des Verlöbnisses einige Hindernisse im Wege zu stehen. Die Verlobung zog sich hin, bis Marie Zeichen der Abkühlung erkennen ließ, und zwei Jahre später wurde die Angelegenheit als aufgelöst bezeichnet. Einige Autoren erklären, daß Chopins »schwache Gesundheit« der entscheidende Faktor gewesen sei. Wiederum scheint der ärztliche Beruf solche mangelnde Gesundheit als unzutreffend abzuleugnen, denn Chopin lebte damals zufällig bei dem Stabsarzt Matuszynski, einem Professor der Pariser Medizinschule, der einem jungen Freunde meldete, der junge Chopin sei »groß und breit«. Nicht das leiseste Getuschel über »Brustleiden« wurde hörbar. Ganz kurz vor der Auflösung der Verlobung schrieb auch Marie an eine gute Freundin, daß ihr Friedrich »sehr wohl und in bester Stimmung« wäre. Wenn man dies alles in Betracht zieht, so scheint es daher bei weitem wahrscheinlicher, daß die Verlobung, die niemals bekanntgegeben worden war, wegen der niedrigen Geburt des Musikers aufgelöst wurde. Vor hundert Jahren kam ein Künstler trotz seines Berufes in die Gesellschaft und nicht wegen seines Berufes, dem heutigen Stande der Dinge also gerade entgegengesetzt, wo jeder wandernde »Virtuose« gastlich aufgenommen und wie ein Fürst gefeiert wird. Chopin begab sich nach dem Bruch des Verlöbnisses nach London, und hier wurde bekanntgegeben, daß er »sehr krank« wäre. Es ist bekannt, wie eine unglückliche Liebe hochgradig sensitive Menschen angreifen kann, und da keinerlei Symptome seiner Krankheit zu entdecken sind, so ist keinerlei Beweis für die bestimmte Angabe eines anderen Autors vorhanden, daß die »Tuberkulose zu dieser Zeit ihre Verheerungen begann«. Als Chopin im Jahre 1837 nach Paris zurückkehrte, bestand die energische und geschäftsmäßige George Sand (deren Zauber er damals verfallen war) darauf, daß er den bekannten Dr. Gaubert aufsuchen sollte. Dieser gelehrte Arzt »schwor, daß Chopin nicht phthisisch war«. Als vernünftiger Arzt erkannte er, daß sein Patient viel zu viel arbeitete, wenn er den ganzen Tag über unterrichtete und die halbe Nacht hindurch komponierte, daher empfahl er Ferien, in denen der Patient »viel frische Luft, häufige Spaziergänge und viel Ruhe« haben sollte. Sand sagte, daß sie beide einen wundervollen Urlaub ganz für sich allein haben würden, und schlug eine der Balearischen Inseln als Reiseziel vor. Aus irgendeinem Grunde reisten sie getrennt, und zuverlässige Berichte geben an, daß Chopin »nach vier beschwerlichen Tagen und Nächten aus einer rumpligen, zugigen Postkutsche frisch wie eine Rose und rosig wie eine Rübe ausstieg«, eine äußerst unwahrscheinliche Beschreibung eines an Tuberkulose schwerkranken Mannes.
Das Leben auf der Insel war sehr reizvoll, und es dauerte nicht lange, bis Chopin an einen guten Freund schrieb: »Das Leben ist hier entzückend. Es geht mir besser.« Er



Frédéric Chopin
Marmorbüste von J Clesinger



Chopin auf dem Sterbebett
Nach einem im Besitz der Familie Chopin befindlichen Gemälde



Bernhard Joseph Klein

unternahm täglich weite Spaziergänge, und es schien ihm sehr gut zu gehen. Auf einem dieser Spaziergänge geriet er jedoch in einen heftigen Sturm; eine Bronchitis (möglicherweise Lungenentzündung) trat hinzu, und es bestand kein Zweifel daran, daß er schwerkrank war. Außer der ungeübten George Sand war keine Pflegerin vorhanden, und die Nahrungsmittelversorgung war spärlich; ihr Haus lag in einiger Entfernung von der Stadt, und die Inselbewohner waren durchaus nicht darauf erpicht, ihrem Mangel abzuhelfen. Es ist unter diesen Verhältnissen höchst wahrscheinlich, daß Chopins Diät durchaus falsch und seine Pflege sehr mangelhaft war. Was auch die Ursache gewesen sein mag, die Tatsache bleibt bestehen, daß er sich niemals völlig von dieser Krankheit erholt hat. Die Sand rief kurz entschlossen alle erreichbaren Ärzte (drei an der Zahl) zusammen und forderte, daß sie etwas tun sollten. Da jedoch nichts darüber zu finden ist, daß ein Arzt während des akuten Krankheitsstadiums hinzugezogen ist, so scheint Sands Anregung etwas spät gekommen zu sein.

Daß Chopin trotzdem seine gute Stimmung behielt, geht aus seiner schriftlichen Beschreibung dieser Konsultation hervor: »Der eine beschnüffelte, was ich ausgeworfen hatte«, schrieb er an einen Pariser Freund, »während ein anderer mich leicht klopfte, wo ich ausgeworfen hatte und der dritte horchte, während ich auswarf. Der Erste sagte, ich würde sterben. Der zweite sagte, daß ich kurz vorm Tode stände und der dritte, daß ich bereits tot wäre.« Es war anscheinend auf den Balearischen Inseln nicht üblich die Gefühle der Patienten zu schonen. Die Behandlung scheint ebenfalls höchst unglücklich gewesen zu sein, denn Chopin sagt weiter: »Ich war kaum fähig, ihren Aderlassen und Schröpfen und so ähnlichen Operationen zu entfliehen.« Man möchte gern wissen, was hinter diesem gedankenreichen Ausdruck »so ähnliche Operationen« versteckt ist. Er endet, nicht ohne grimmigen Humor: »Aber jetzt bin ich, Gott sei Dank, wieder ich selber.«

In diesem Stadium geschah Chopin gerade das Schlimmste, das einem möglicherweise Schwindsüchtigen überhaupt geschehen konnte. Beider, seines und Sands Vermögen ging zur Neige. Es fehlten ihnen sogar Matratzen und Kochtöpfe. Sie hatten keinen Ofen und mußten Kohlenpfannen benutzen, die so schwelten, daß sie den Kranken unaufhörlich zum Husten reizten. Schließlich wurde Chopin zu allem anderen Übel auch noch ein Objekt des Abscheues und der Furcht für die Inselbewohner, die ihnen alle Dienstleistungen versagten. Der Wirt wurde benachrichtigt, daß sein Mieter tuberkulös wäre; man wies ihn und seine Begleiterin aus. Am 15. Dezember 1837 machten sie sich nach einem verfallenen Mönchskloster in der Nähe von Palma auf, wo sie in Zellen mit kleinen Fenstern lebten. Ist es da ein Wunder, wenn nach einigen Monaten hier Sand schrieb, daß Chopin sehr erschöpft wäre und noch immer viel hustete? Seine eiserne Konstitution kam ihm jedoch zu Hilfe, und wir finden, daß er Tag für Tag und Nacht für Nacht sehr eifrig an seinen Kompositionen arbeitete. Eines Nachts »überfielen tausend Geister, geführt von einem schwarzgekleideten, gehörnten Teufel mit blutrotem Gesicht, das Kloster«. Es waren lediglich die Dorfbewohner, die Fastnacht in dem üblichen balearischen Stil feierten, aber der Chopin zugefügte Schrecken war ungeheuer, und von dieser Zeit an war das Kloster voller Schreckensgestalten für ihn. Die Dinge wurden noch dadurch verschlimmert, daß die Sand tagsüber auf lange Wanderungen ging und ihm auftrug, sich selber ein Mittagessen zu verschaffen (das er wahrscheinlich überhaupt nicht bekommen hat); sein Geisteszustand wurde gelegentlich anormal. Eines Nachts kam die Sand nach einem Tagesausflug zurück und fand ihn weiß und hager am Klavier sitzend. Er brauchte einige Minuten, bis er sie erkannte. Es ist für beide, Musiker sowohl wie Ärzte, interessant zu erfahren, daß er während dieser Zeitspanne einige seiner sehr schönen »Präludien« geschrieben hat.

Da sich sein Zustand nicht besserte, beschloß die Sand, ihn nach Paris zurückzunehmen.

Die Inselbewohner weigerten sich aus Angst vor Ansteckung, ihn zu transportieren, und er wurde die drei französischen Meilen zum Boot auf einen Schubkarren gebracht. In Palma hatte er seinen ersten Blutsturz und am nächsten Tag in Barcelona einen anderen, bei dem er »eine ganze Schüssel voll Blut« verlor. Der Arzt der Korvette »Méléagre« behandelte ihn, verordnete ihm acht Tage Ruhe und sagte, daß er gute Aussichten auf Genesung hätte. Ein Arzt in Marseille verordnete ihm einen Aufenthalt in Südfrankreich, wo er unter die Obhut von Dr. Couvières gebracht wurde, der »seine Lungen regelmäßig abhorchte und ihn Schröpfköpfe tragen ließ«. Er verschrieb ihm eine geeignete Diät und erklärte ihn bald auf dem Wege der Besserung.

Chopins Zustand besserte sich sehr schnell, und im nächsten Jahr ging das Paar nach Genua, wo ihn Dr. Papet, ein alter Freund der Sand, untersuchte und sagte, er hätte nur eine chronische Laryngitis (Kehlkopfentzündung). Er verordnete ihm viel Ruhe und einen langen Landaufenthalt. Die Ruhe gönnte er sich in Abständen, denn er komponierte hier einen großen Teil hervorragender Werke, einschließlich der »Sonate in b-moll«. Sein Gesundheitszustand besserte sich so schnell und befriedigend, daß er als geheilt erklärt wurde, mit dem Erfolg, daß sie alle nach Paris zurückkehrten, wo sich Chopin sofort Hals über Kopf in die Arbeit stürzte. Er nahm so viele Schüler an, wie in den Tag hineinpaßten, und er war »voller Schaffenskraft«. Eines Tages setzte er sich für einen seiner Schüler ans Klavier und spielte vierzehn der größeren Präludien und Fugen von Bach aus dem Gedächtnis. Auf diese Weise, den ganzen Tag Unterricht gebend und den größten Teil der Nacht übend und komponierend, versuchte Chopin den Tuberkelbazillus zu bekämpfen. Er bekam eine wahre Sucht zum Komponieren und »schloß sich für eine Zeit tage- und nächtelang ein, ohne die geringste Notiz von seinen Schülern oder sonst irgend jemand zu nehmen, weinte, lief im Zimmer hin und her, zerbrach seine Feder und, wenn es notwendig war, spielte und änderte er einen einzigen Takt hundertmal. Drei Jahre lang lebte er so, achtzehn und mehr Stunden am Tage arbeitend, bei zusammengestoppelten und unregelmäßigen Mahlzeiten, ohne frische Luft und körperliche Bewegungen, schlief eine schändlich geringe Zahl von Stunden und machte tatsächlich alles Mögliche, um die Aufmerksamkeit der feindlichen Bakterien auf sich zu lenken. Im Jahre 1844, fünf Jahre nach seinem ersten Blutsturz, schrieb George Sand an seine Schwester. »Sein Gesundheitszustand hat sich wenig in sechs Jahren geändert. Er hat einen starken Hustenanfall (Paroxysmus) am Morgen, aber sonst ist seine Brust gesund und sein zarter Organismus zeigt keinerlei krankhafte Veränderungen.« Er unternahm Bergbesteigungen in der Nähe der Creuse, schlief auf Stroh und hatte sich niemals wohler gefühlt.

Im nächsten Jahre hatte er eine »hartnäckige Bronchitis« und im darauf folgenden Jahre bekam er Influenza, von der er sich jedoch anscheinend vollständig erholte. Im Jahre 1846 arbeitete er wieder mit fieberhaftem Eifer, aber im kalten November durchlebte er die Qualen und Marter des endgültigen Bruches mit George Sand. Das Paar lebte außerhalb von Paris, und Chopin mit seiner leisen, heiseren Stimme erbot sich, fortzugehen. Die Sand widersprach diesem Angebot nicht, und so begab sich der verstörte Komponist nach Paris. Im Mai 1847 wurde er ernstlich krank. Er erholte sich wieder, aber war bald darauf wieder krank und schwach und klagte George Sands Tochter: »Mir ist, als ob ich ersticken müßte und ich habe Kopfschmerzen.« Es war jetzt deutlich erkennbar, daß er krank und, was schlimmer ist, niedergeschlagen war. Als er eines Tages einen Freund besuchte, traf er die Sand, als er die Treppen hinunterging. Sie sprachen ein paar Worte miteinander und gingen weiter. »Ich wäre gern zurückgegangen«, sagte er einem Freunde, »aber Treppensteigen ist so eine beschwerliche Angelegenheit für mich.«

Anstatt aufs Land zu gehen, um Ruhe und wieder Erholung zu suchen, suchte Cho-

pin in der Arbeit Zuflucht. Er nahm seine Schüler wieder auf, und im Jahre 1848 ermöglichte es ihm seine fabelhafte Vitalität wieder, sowohl »eine große Anzahl Unterrichtsstunden zu arrangieren«, als auch eines seiner seltenen Konzerte in Paris zu geben. Er ging dann nach London und ließ sich in Dover Street nieder. Er erholte sich sofort, sah besser aus und fühlte sich wohler, atmete viel leichter und ging jeden Abend bis spät in die Nacht aus. Er gab täglich Unterrichtsstunden. Dann begann er Blut zu spucken und fühlte sich schwächer; trotzdem gab er ein hervorragendes Konzert vor Königin Victoria und nicht weniger als achtzig Adligen. Er wurde von einem der Gäste überredet, nach Schottland zu fahren, damit er sich dort ausruhen konnte. Wie gewöhnlich, erholte er sich sofort, wenn man ihm die kleinste Möglichkeit dazu gab, und er schrieb, daß er sich sehr wohl fühle. »Ich habe Frieden gefunden, und schlafe«, sagte er einfach, aber klar.

Finanzielle Schwierigkeiten quälten ihn; seine wundervollen Kompositionen brachten ihm nur ganz wenig Geld ein, und er fand, daß er wieder arbeiten müßte. Er war immer unabhängig bis zur Halsstarrigkeit, und er hatte bereits einmal eine Summe Geldes zurückgewiesen, die ein mitfühlender Freund ihm aufzuzwingen versucht hatte. So unternahm er eine Konzertreise in England und Schottland (und diese mußte in Postkutschen, nicht in Zügen unternommen werden) und erreichte Edinburgh im Oktober. Als er dort ankam, mußte er in sein Zimmer heraufgetragen werden, und es bestand kein Zweifel, daß er hoffnungslos krank war. Er gab jedoch sein Konzert, ging dann nach London zurück, wo er sich für einige Wochen zu Bett legte. Sobald seine Atemnot und die Kopfschmerzen behoben waren, stand er auf und reiste nach Edinburgh, und eilte dann wieder nach London, um ein Konzert zugunsten der Polen zu geben. Anschließend ging er nach Paris, wo er sein Ende nahen fühlte. Er war zu krank, um Unterricht zu geben, verlor jegliche Inspiration zum Komponieren und »sah den Tod überall«. Er war arm, und seine Freunde versuchten nochmals, ihm Geld aufzunötigen, aber sie erhielten nur eine kurze Ablehnung. Im sonnigen Juni schrieb er seiner Lieblingsschwester: »Komm, wenn du kannst . . . ich bin krank.« Dann fügte er eine sehr interessante medizinische Darstellung hinzu: »Ich habe kein Fieber, was all die gewöhnlichen Doktoren außer Fassung bringt und verdrießt.« Diese »gewöhnlichen Doktoren« waren Roth, Louis und Simon (ein Homöopath).

Chopin entwickelte offensichtlich die gewöhnliche tuberkulöse Laryngitis, denn sechs Wochen nach diesem Brief konnte er kaum noch sprechen und verständigte sich durch Zeichen. Drei Ärzte behandelten ihn, denn wenn Chopin auch arm war, so war er jetzt doch eine internationale Persönlichkeit. Die Doktoren Louis, Cruveillé und Blache entschieden nach einer langen Untersuchung, daß ein Klimawechsel im Süden von Frankreich nutzlos sein würde. Zwei Monate später konnte er nicht mehr sitzen, und im Oktober 1849 starb er. Die Erzählung, daß in den letzten vierundzwanzig Stunden seines Lebens eine Opernsängerin aus Nizza zu ihm eilte, um ihm mit einem Liede einige Augenblicke Freude zu verschaffen, ist tief erschütternd, kann aber keinen Platz in der rein medizinischen Geschichte finden.

Auf Grund des Beweismaterials behaupte ich, daß Chopin an Tuberkulose lediglich als Folge einer schlecht gepflegten, nicht behandelten Lungenentzündung litt. Tatsächlich besteht aller Grund zu der Annahme, daß er eine außergewöhnlich starke Konstitution hatte, die ihn instandsetzte, jede Krankheit mit ungewöhnlicher Kraft zu bekämpfen. Er hatte seine ersten Blutstürze zehn Jahre vor seinem Tode, und es besteht jeder Grund zu der Annahme, daß die Krankheit gänzlich zum Stillstand gekommen war, und daß er viele Jahre länger gelebt haben würde, wenn ihm die nötige Ruhe, Pflege und Diät zuteil geworden wäre. Es ist bezeichnend, daß vor seiner ersten akuten Bronchitis oder Lungenentzündung in Palma jeder Arzt, der ihn sah, auf der Tatsache bestand, daß

er keine Spur von Tuberkulose aufzuweisen hatte. Bis er nach Palma ging, ist keinerlei medizinischer Nachweis einer Tuberkulose vorhanden, und es ist erstaunlich, daß jedermann außer seinen Ärzten behauptete, daß er ein Opfer dieser Krankheit war.
In diesen Tagen, in denen sich Psychiater als Spezialisten niederlassen, fühle ich mich nicht zuständig, Kommentare an die Psychologie von Chopins Leben zu knüpfen. Er war offensichtlich das, was wir »neurotisch« nennen, und eine lebhafte, stark erregbare Persönlichkeit. Seine Beziehungen zu George Sand waren ungewöhnlich, und die Sand schrieb, nachdem er sie verlassen hatte, daß »sie sieben Jahre lang wie eine Jungfrau mit ihm gelebt hatte«, eine Behauptung, die das Fehlen jeglicher Kinder aus dieser Verbindung unterstützen hilft. Es ist bekannt, daß Chopin seiner eigenen Mutter leidenschaftlich ergeben war, und wer weiß, ob seine Liebe für die Sand, einer Frau, die an Jahren und im Wesen viel älter war als er, nicht ein Beispiel für die Annahme des Mutterkomplexes war? Es ist sonst schwer zu erklären, was eine so absolut vornehme und ruhige Persönlichkeit wie Chopin zu jemand von dem Charakter und den Überschwänglichkeiten einer George Sand ziehen konnte.

UNGEDRUCKTE BRIEFE AUS DEM MUSIKALISCHEN BIEDERMEIER

ANTON FRIEDRICH JUSTUS THIBAUT und BERNHARD JOSEPH KLEIN

Von PAUL KAUFMANN-KÖLN a. Rh.

Zu den Zierden der Heidelberger Universität in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehörte der 1774 in Hameln geborene berühmte Pandektist Anton Friedrich Justus Thibaut. 1814 war er für den Ersatz des unter Preisgabe alten heimischen Gutes übernommenen römischen Rechtes durch ein allgemeines deutsches bürgerliches Gesetzbuch eingetreten. Thibaut hatte schon früh erkannt, daß das Recht aus der Seele und dem Blute des Volkes kommen muß, soll nicht Entfremdung zwischen Volk und Recht eintreten.
Eine andere Seite in Thibauts Wirken entsprang seiner leidenschaftlichen Liebe zur Musik. Durch Anlage einer jetzt in der Münchener Staatsbibliothek aufbewahrten, an klassischen Werken reichen Musikaliensammlung, Pflege edelster Hausmusik und durch die 1825 veröffentlichte, wiederholt, zuletzt 1897, neu aufgelegte Schrift »Über Reinheit der Tonkunst« hat er das Studium der Musik angeregt und befruchtet, den musikalischen Geschmack geläutert und eine gesunde Fortentwicklung der Musik gefördert. Thibaut, der die Musik vor dem Abgleiten in die Niederungen dilettantischen Kitsches bewahren wollte, stellte hohe Anforderungen an die Tonsetzer. Sie müßten aus den Tiefen der Volksseele schöpfen, Gekünsteltes und Gauklerhaftes hassen. Der Aufschwung der deutschen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war zu einem guten Teile sein Verdienst. Aufstrebenden jungen Musikern die Bahn freizumachen, sah Thibaut als seine liebste Aufgabe an. So ist der Rechtswissenschaft studierende Robert Schumann durch Thibaut seinem wahren Berufe näher gebracht worden. Begeistert hat Schumann aus Heidelberg seiner Mutter über Thibaut: »einen herrlichen, göttlichen Mann, bei dem ich meine genußreichsten Stunden verlebe« geschrieben.
Ein junger Tonkünstler, der sich in besonderem Maße Thibauts Zuneigung erfreute, war Bernhard Joseph Klein. Er wurde am 6. März 1793 in Köln am Rhein geboren. Sein Großvater mütterlicherseits ist der Markgräflich Badische Kapellmeister Friedrich Schwindel gewesen, der im Stil der Mannheimer Schule Singspiele, Sinfonien, Quartette

und vieles andere schrieb. Das erstaunlich frühreife Talent Kleins bewies sein 1811 in Köln aufgeführtes Erstlingswerk, eine Vertonung der Schillerschen »Worte des Glaubens«. 1812 war Klein mehrere Monate in Paris, wo er sich in die Schöpfungen alter Meister versenkte und mit Luigi Cherubini Beziehungen anknüpfte. 1817 wurde er für das neu geschaffene Amt eines Gesanglehrers beim Kölner Domchor in Aussicht genommen, sollte aber vorher in Berlin unter Leitung Karl Friedrich Zelters die zweckmäßigste Art des Gesangunterrichts kennenlernen. Im Februar 1818 verließ Klein die Heimat, ohne zu ahnen, daß Berlin ihn zeitlebens festhalten würde. Bald hatte Zelter Kleins Begabung, besonders sein großes Lehrtalent, erkannt. Er setzte sich dafür ein, daß der junge Rheinländer 1820 zum Universitätsgesanglehrer in Berlin ernannt und ihm ein Lehrauftrag an der neuen staatlichen Kirchenmusikschule erteilt wurde. 1824 fand Klein in einer der anmutigsten Vertreterinnen der reizvollen Kultur des frühen Berliner Biedermeier Lili Parthey, der Enkelin Friedrich Nicolais, eine treue Weggenossin. Aber rasch schloß sich dann der Kreislauf seines Lebens. 1829 starb die Gattin, die Klein zwei Töchter geschenkt hatte, und 1832 folgte ihr der seelisch und körperlich gebrochene Witwer in den Tod. Zu seinen Lebzeiten ist Klein, der »Berliner Palestrina«, als der nach Händel gediegenste Vertreter des altklassischen Oratorienstils gefeiert worden. Schon bald hat ihn aber Felix Mendelssohn in unverdientes Dunkel gerückt. Das stattliche musikalische Werk des äußerst fruchtbaren Klein weist auf: drei Oratorien, zwei Opern, viele Instrumentalkompositionen und über 100 Lieder und Balladen, überwiegend nach Texten Goethes und Wilhelm Müllers. Kleins Psalmen, Hymnen und Motetten für Männerstimmen gehören noch zum eisernen Bestand der deutschen Gesangvereine. Unter den zahlreichen Schülern, die das Andenken des geliebten Lehrers Klein zeitlebens hochhielten, hat sich auch Otto Nicolai, der Schöpfer der Oper »Die lustigen Weiber von Windsor«, befunden.

Bernhard Leipsius, mein kürzlich verstorbener verehrter Freund, hat in dem 1926 veröffentlichten Buch über Lili Parthey seinen Großvater Klein pietätvoll geschildert. Klein hat in der schönen Synthese von ernster, pflichttreuer Arbeit, stetem Ringen um das Höchste in seiner Kunst und fröhlicher, leichtbeschwingter Geistigkeit rheinische Art trefflich verkörpert. Es war eine glückliche Stunde, in der Klein in Heidelberg, wo er im Herbst 1816 seine alten Kölner Gönner, die kunstfreudigen Gebrüder Boisserée, und seinen Koblenzer Freund, den Hegel-Schüler Friedrich Wilhelm Carové, besuchte, Thibaut begegnete. Der musikfreudige Professor fand an dem feurigen jungen Tonkünstler, in dessen Seele er das Zeichen echter Meisterschaft erkannte, rasch Gefallen. Mit ihm vertiefte er sich in die Schätze seiner Musikaliensammlung und erfreute sich in seinem Singverein an Kleins hervorragender Dirigentenkunst. Als Klein von Heidelberg schied, hinterließ er einen treuen Freund. Das bestätigen die mir von Bernhard Leipsius anvertrauten 21 Briefe Thibauts an Klein aus den Jahren 1817 bis 1827. Helles Licht werfen sie auf Thibauts edle Persönlichkeit. Sie sind auch als Proben der Briefkunst jener Tage von Reiz.

In einem dieser Briefe (vom 4. August 1817) wird Jean Paul erwähnt, der bei Thibaut mit Klein zusammengetroffen war: »Ihr Gruß an Jean Paul (Legationsrat Johann Paul Friedrich Richter) soll gleich besorgt werden. Er ist gut vorbereitet. Auf sein dringendes Bitten ließ ich ihn nämlich nochmals unseren Singübungen beiwohnen und gab ihm Sachen auf der einen Seite von alten Italienern und dann von unseren Deutschen: S. Bach, Händel, Graun und Homilius. Dabei gaben wir dann auch mehrere Sachen von Ihnen, um ihm zu zeigen, wie deutscher und italienischer Geist in einer Seele wohnen können. Es war über alles hoch und erfreut; doch glaube ich nicht, daß er im Fach der Musik je zu einer vollen Reife des Urteils kommen könnte. Er ist zu unstet und unruhig, nur zu geneigt, einen Liebling zum Maßstab für alles andere zu machen.«

Klein, der im Februar 1818 in Berlin eintraf, geriet in den Bann des »Berliner Musikpapstes« Zelter, der sich seiner zunächst hilfsbereit annahm. Später haben sich diese Beziehungen leider ernstlich getrübt. Zelter, eifersüchtig auf die Erfolge der kompositorischen Tätigkeit des Rheinländers, der bei aller Ehrfurcht vor dem Wissen und Können Zelters seine Selbständigkeit nicht opfern wollte, ist Kleins erbitterter Gegner geworden. Thibaut dankte es Zelter, daß er in der Singakademie die alten Italiener, besonders Palestrina, wieder zu Gehör brachte. Aber die schroffe, polternde Art und der nicht selten grimmige Humor Zelters berührten ihn unangenehm. In den Thibautschen Briefen aus dem Jahre 1818 ist von Zelter wiederholt die Rede. Schon in dem ersten Briefe, den Thibaut am 7. März 1818 an Klein nach Berlin sandte, heißt es: »Von dem Versprechen, daß ich das Magnifikat von Palestrina erhalten soll, lasse ich Zelter nicht los, und will Ihnen nochmals die Execution auftragen.« Weiter schreibt Thibaut: »Boisserée grüßt Sie aufs beste, und läßt Sie bitten, den Brief an Goethe abzuschicken, weil darin doch manches stehe, was sich nicht auf Sie bezieht. Ein paar Zeilen an Goethe müßten Sie wohl beilegen.« Dazu ist zu bemerken, daß Sulpiz Boisserée Klein, der über Weimar nach Berlin fuhr, einen empfehlenden Brief an Goethe mitgegeben hatte. Klein fand leider auf der eiligen Reise keine Gelegenheit, Goethe zu sprechen. Auf Thibauts Rat bat er Zelter, den Brief Boisserées Goethe zu übersenden, was Zelter auch am 7. April 1818 getan hat. Der warm gehaltene Brief Boisserées, der Klein »als einen edlen Menschen und Künstler von vielen Anlagen« rühmt, ist im zweiten Bande des 1862 herausgegebenen Werkes über Sulpiz Boisserée abgedruckt.

In einem inhaltreichen Briefe Thibauts vom 9. Dezember 1818 heißt es: »Was Sie mir von Zelters Freundlichkeit sagen, war mir höchst angenehm. Seinen Humor begreife ich täglich mehr. Im Fach der Musik hält sich jeder Lump für den Ersten und Besten, und das muß den besten Meister mit Abscheu und Mißtrauen erfüllen, wenn er nicht das Schwerste erringt, nämlich die freundliche Überzeugung, daß das Größte nur für wenige ist, und daß man von denen, welche sich dahin durchgearbeitet haben, einen guten Stiefel machen oder über Pandekten billig lesen zu können, keineswegs verlangen soll, die tiefsten Tiefen überirdischer, engelreiner Musik zu ergründen. Ich war früher wie wild über die Stumpfen, aber jetzt bin ich wie ein Lamm, wenn ein gelehrter oder ungelehrter Meister Schuhmacher vor den Responsorien oder Magnifikats von Palestrina steht, wie die Kuh vor dem neuen Tor. Der verständige Mann soll ja überhaupt seine stillen Stunden haben, von denen er mit der Welt nicht redet. Denn das Tiefste ist doch mehrenteils immer Individualität, und so soll man ja nicht über alles schwatzen und Alles allen vorsingen. In der alten Musik scheint mir noch etwas Besonderes zu liegen, dem gute Köpfe nachzugehen haben. Nicht alles war nämlich dafür gesetzt, daß der Zuhörer von Takt zu Takt folgen solle. Die Kapelle oder die Domherren sangen nämlich wie abgesondert vor dem Hauptaltar. Die Frommen betraten die Kirche, um für sich zu beten, wobei der Gesang nachhelfen konnte. Wenn ich mir denke: ich gehe im Frühling, mit heiteren oder melancholischen Gedanken in einem Wald, den der Gesang der Nachtigallen erfüllt, so würde ich es nicht ertragen können, wenn man es mir zur Pflicht auflegte, jedem Ton der Vögel mit gespannter Aufmerksamkeit zu folgen. Allein gibt man mir die volle Freiheit des Denkens und Träumens, so wird der Vogelgesang nebenbei seine Wirkung, und doppelt tun. So denke ich zum Beispiel über das Magnifikat von Palestrina. Von 1000 christlichen Seelen haben nicht zwei Geduld und Kraft für dies unsterbliche Meisterstück. Es könnte sie sogar zerschmettern oder zum Schauer bringen — wie ich leider aus Erfahrungen weiß. Lassen Sie aber singen, während eine reuige Sünderin in einem einsamen Winkel der Kirche bei halbem Licht betet, so kann der unwillkürliche Eindruck unendlich werden. Ich pflege daher auch Manches, dafür zu sagen, daß die schöne Welt im Theater zu Mailand Karten spielt, aber bei jeder Passage besserer

Art aufspringt und ihr Bravo hören läßt. Erst im Himmel wird der Welt so viel Kraft gegeben sein, den ganzen Homer von Vers zu Vers ohne Gähnen hören zu können. Grüßen Sie den ehrwürdigen Zelter aufs Herzlichste von mir. Ich wollte gerne sein Kopist sein, wenn er mir die Ehre ließe, daß ich für die ächte Musik guten Willen habe.« — »Ich darf wenigstens sagen, daß ich von Lust und Liebe zur Sache lodere und brenne, und so denke ich, soll denn Ihr ewiges Lächeln über mich kein entwürdigendes sein. Grüßen Sie Garové, Hegels und Wilkens herzlich von mir. Ganz Ihr Th.«
In einem Briefe Thibauts vom 25. Juni 1818 wurde Jean Pauls nochmals gedacht: »Jean Paul ist wieder hier und will durchaus Zuhörer sein. Ich habe es ihm aber abgeschlagen, weil er kürzlich hierher an Vossenes schrieb: Spontini gehe ihm über alles; nur weil sein zitterndes, unruhiges Wesen zu keiner ernsten Musik paßt.« Thibauts Urteil war zu hart. Vom Vater, einem ausübenden Musiker, früheren Theologen, hatte Jean Paul einen guten musikalischen Sinn geerbt. Er spielte Klavier und Orgel, besaß auch Kenntnisse in der Musiktheorie. Aber der Stil der Klassiker hat ihn wie andere Romantiker nie begeistert. Das konnte der auf die klassischen Meister eingeschworene Thibaut ihm nicht verzeihen.

In den ersten Jahren nimmt in den Briefen Thibauts seine Musikaliensammlung einen breiten Raum ein. Für sie scheute er weder Zeit noch Mittel. Von Berlin, München, Wien, Paris, Venedig und Rom gingen ihm Beiträge zu. Auch Klein mußte helfen, von den ihm erreichbaren Werken des »göttlichen« Palestrina, des »unvergleichlichen« Lotti, des »unruhigen, stürmenden und verliebten« Marcello, des Durante und Scarlatti Abschriften senden. Händel bewunderte Thibaut fast noch mehr als Bach, von dessen »versteinerten Kunst« er gelegentlich spricht. »Was ist es doch für eine Lust und Freude«, so meinte Thibaut im März 1818, »mit diesen großen Seelen so in der Einsamkeit fortzuleben und über der großen Vergangenheit die kümmerliche Gegenwart zu vergessen.« Nicht ohne Rührung erfahren wir, daß alles, was Thibaut für Abschriften und Auslagen Klein schuldete, dessen Mutter zufloß.

Briefe Thibauts laufen seit März 1826 wieder bei Klein ein, aber seltener und kürzer gefaßt wie früher. Im Frühjahr 1826 sah Lili ihrer ersten Niederkunft entgegen. Klein hatte den Heidelberger Freund gebeten, Patenstelle bei dem neuen Weltbürger zu übernehmen. Am 3. März 1826 dankte Thibaut »für die freundliche Einladung zur Patenschaft, die er als Zeichen des moralischen Vertrauens mit der größten Freude annehme«. »Meine Vornamen sind Anton Friedrich Justus. Ich denke, Sie wählen den zweiten, denn das Friedenreiche erzeugt Liebe, und die Liebe führt zur Herrschaft, auf welches beides das Hauptstreben aller guten Hausfrauen gerichtet ist, wie Sie nun schon aus eigener Erfahrung wissen.« Dem Briefchen fügte Thibaut den Anfang eines venezianischen Wiegenliedes, »Dormi, speranza mia, dormi«, bei, »Klein möge es der Gattin oft vorsingen lassen und dabei helfen«. Am 5. April 1826 bedankte sich Thibaut für Kleins schönes »Salve Regina«, »woran ich Ihre Meisterhand erkenne«. Der letzte Brief Thibauts trägt das Datum des 4. September 1827, Klein hatte wieder ein neues kirchliches Tonwerk nach Heidelberg gesandt. »Ihr schönes Geschenk hat mir die größte Freude gemacht, und ich habe es mir gleich bei nächtlicher Weile recht zu Herzen genommen. Vielleicht werden mir bald auch freie Tage zuteil, an denen ich schon lange großen Mangel litt. Inzwischen den herzlichsten Dank für Ihre Güte und Ihre Erlaubnis, das Mitgeteilte in meine Sammlung aufzunehmen, wo es gewiß eine gute Gesellschaft und viele neue tüchtige Freunde finden wird, welche ich Ihnen früher nicht vorführen konnte, namentlich viele alte Flamländer. Daß Sie mir nichts von den Ihrigen sagen, habe ich freudig angesehen, als ob Sie mir nur Gutes zu sagen hätten.«
Daß spätere Briefe Thibauts nicht erhalten blieben, ist besonders zu bedauern. Die schweren Schicksalsschläge, die über Klein kamen, der Tod der Gattin, der Bruch mit

Zelter, der Klein zur Niederlegung seiner Ämter veranlaßte, und Kleins frühes Hinscheiden, haben gewiß in Briefen des treuen Heidelberger Freundes ein tief empfundenes Echo gefunden. Thibaut überlebte Klein um fast zwei Lustren. 1840 schied der Musikenthusiast aus dieser Welt in der Hoffnung, in einer anderen — der zaubervollen Sphärenmusik — mit dem vorausgegangenen Freunde Klein lauschen zu können.

DIE GRENZEN ZWISCHEN KITSCH UND PARODIE IN DER MUSIK

Von KURT HERBST-HAMBURG

In der Bewertung der ernsten Musik und der sog. Unterhaltungsmusik bestehen immer noch künstlerische Wesensunterschiede, deren Ausgleichung durch allgemeingültige musikalische Grundsätze zu den Aufgaben unserer Musikpflege gehören muß. Wenn wir dabei das Problem der Unterhaltungsmusik herausgreifen und ihre notwendige Reform in eine besondere Beziehung zum musikalischen Rundfunk bringen, so soll hierin kein Vorwurf gegen den Rundfunk liegen, sondern nur gesagt werden, daß das Funkprogramm am größeren Ausmaß auf eine sog. Unterhaltungsmusik angewiesen ist und mit dieser Angewiesenheit häufig Fehlern begegnet, die mit der Sache selbst verknüpft sind.

Um dabei zunächst den ganzen Fragenkreis in seiner eigentlichsten Ursache anzupacken, so wissen wir, daß man sehr lange die Begriffe »schwere« und »ernste« Musik mit »schwerverständlicher« Musik sowie »heitere« und »leichte« Musik mit »leichtverständlicher« Musik gleichsetzte, — Begriffe, die sich aber niemals decken und die man bei ihrer verschiedenartigen Bedeutung jederzeit gegenseitig vertauschen kann, ohne mit ihnen in Widerspruch zu kommen. Denn es gibt eine unendliche Reihe von leichtverständlicher »ernster und schwerer Musik« sowie eine große Reihe schwerverständlicher »heiterer und leichter Musik«.

Wenn wir dabei von der Kulturverbundenheit aller Kunst ausgehen, so besagt hier die Bezeichnung ernste oder heitere Musik, daß es sich um die musikalisch geformte Prägung eines ernsten oder heiteren Lebensgefühls handelt und es deshalb widersinnig ist, zu behaupten, die musikalische Äußerung einer mehr ernsten Lebensstimmung sei schwerer verständlich als die musikalische Äußerung eines heiteren Lebensmomentes. »Verständlich« hat hierbei eine ganz andere Bedeutung und bezeichnet die Musik, deren musikalischen Gehalt, d. h. deren ernstes oder heiteres Lebensgefühl wir sofort sinn- und gefühlsgemäß richtig wiedererfassen und entsprechend nacherleben können. Die Frage der Leicht- und Schwerverständlichkeit muß so hauptsächlich von einer kulturellen Musikpflege und deren Stilreinheit beantwortet werden, wobei das Wort Stilreinheit die Reinheit des künstlerischen Ausdrucks bezeichnet. Die Frage der musikalischen Verständlichkeit wird in diesem Sinne so beantwortet, daß wir die kulturellen Entstehungsvoraussetzungen eines Musikstücks durch einen zweckvollen und passenden Rahmen der Vortragsfolge mitklingen lassen und so die Verständlichkeit des musikalischen Ausdrucks stilrein vorbereiten, daß wir weiterhin alle Musik, deren Entstehungsvoraussetzungen unserem Kulturempfinden absolut fremd sind, eben als für das reine Musikerleben unverständlich oder schwerverständlich möglichst meiden.

Gleichzeitig geht nun hieraus hervor, daß die musikalischen Mittel einer heiteren Musik auch dem allgemeinen Ausdruck der uns eigenen heiteren Gemütsbewegung entsprechen müssen und so von einer musikalisch rhythmischen Leichtigkeit getragen werden.

Ebenfalls spricht auch zugleich die Tatsache mit, daß die natürliche Verteilung von ernsten und heiteren Lebensepisoden somit auch der heiteren Kunst mehr Raum und Gelegenheit gibt als der ernsten Kunst, die dafür wiederum mehr Zeit zur problematischen Vertiefung erhält. Es wäre nun aber grundverkehrt — und das hat die Entwicklung der jüngeren Musikgeschichte hinreichend bewiesen! —, wolle man aus diesem äußerlich größeren und zum Teil manchmal mehr sichtbaren Erfolgskreis der heiteren Kunst und heiteren Musik den Trugschluß ableiten, daß damit ihre fachlich bedingten »leichteren« Darstellungsmittel an sich überhaupt »leichtverständlicher« und somit auch für diejenigen Kunstformen vorbildlich seien, die dem Ideale einer sog. Unterhaltungskunst zustreben wollten. Dieser Trugschluß führte zur Selbstgefälligkeit der sog. Unterhaltungsmusik und auf der Gegenseite zu einer »schwerverständlichen« — man sprach auch in abgekürzter Weise von einer »gebildeten« — Musik, — zwei Musikklassifizierungen, die nicht mehr organisch auf einen kulturverbundenen Lebensausdruck, sondern lediglich auf soziologischen Einteilungen beruhten.

Mit dieser grundsätzlichen Einstellung glauben wir auch sämtliche damit verbundenen Einzelfragen behandeln zu müssen, deren Erörterung dann nur noch in einer Verknüpfung und Beziehung des Einzelnen zum Allgemeinen und Grundsätzlichen zu bestehen braucht. Dies trifft auch auf unsere heutige Betrachtung über die Grenzen von Kitsch und Parodie in der Musik zu, — eine Betrachtung, zu der uns die Münchener Ursendung vom 25. Februar mit dem Titel: »Jonny spült ab« — ein heiteres Spiel mit tieferer Bedeutung und einer großen parodistischen Operneinlage« von Hugo Hartung (Text) und Bernhard Eichhorn (Musik) — Veranlassung gibt. Die Verbindung mit dem bisher Gesagten ergibt sich daraus, daß bekanntlich die Ergebnisse einer kulturgelösten Musikpflege oftmals zu kitschigen Resultaten führten und es nun heute nahe liegt, diese kitschigen Ergebnisse nachträglich zu parodieren, um das Gewesene und das Zukünftige in einer scharf pointierten Gegenüberstellung wirksam hervorzuheben. Das genannte Werk ist aber wie zwei ähnliche Arbeiten der gleichen Autoren nach eigenen Worten zum Zwecke einer »volkstümlichen« Unterhaltung geschrieben und bietet sich gleichsam von selbst als Beispiel für die Frage an, wie weit man Parodie und Kitsch zu einer »volkstümlichen« Unterhaltungskunst verarbeiten kann, ohne deren Grenzen zu verwischen.

Was dabei die Begriffe Kitsch und Parodie angeht, so ist deren Bedeutung im allgemeinen Sprachgebrauch bereits festgelegt:

Unter Parodie versteht man also die Umbildung einer an sich ernstgemeinten (im Ernst gewollten) Sache durch Beibehaltung ihrer Form und durch Unterlegung eines heiteren Inhalts zu komischer und lächerlicher oder verspottender Nachbildung. Komik bezeichnet dabei den Widerspruch zwischen dem, was sein soll oder sein will, und dem Werke selbst, wobei eben die Verfehlung des Beabsichtigten Lachen erweckt.

Kitsch dagegen ist die (künstlerisch) unzulängliche Gestaltung absichtlich oder unabsichtlich entstellter Motive, — eine Gestaltung, die darin noch verlogen wirkt, daß sie zum Zwecke einer versteckten billigen Unterhaltung dargestellt ist.

Kitsch und Parodie sind da eng gegenüberzustellen, wo es gilt, durch die Schärfe der Parodie dem Kitsche die versteckten und verlogenen Unterhaltungsabsichten zu rauben und die Unzulänglichkeit der kitschigen Gestaltung entsprechend zu geiseln. Zwischen Parodie und Kitsch darf es niemals einen Kompromiß geben, weil beide durch die Gleichartigkeit der stofflichen Mittel, also durch den gemeinsamen Kampfplatz in eine sehr große, wenn auch gegnerische Nähe gerückt sind. Darüber hinaus ist es selbstverständlich, daß zu einer parodistischen Kitschbekämpfung eine besondere Sauberkeit der eigenen Kunstauffassung notwendig ist, um jederzeit in der Lage zu sein, durch eigene und charakteristische Kunstschöpfungen den Kitsch mittelbar zu erdrücken. Eine

zweckvolle und kitschbekämpfende Parodie wird endlich gegenüber dem zu bekämpfenden Gegenstand das eigene positive Kampfziel erkennen lassen.

Die oben bezeichnete Ursendung stellt uns u. a. vor eine Parodie über die Krenek'sche Jazzoper: »Jonny spielt auf«. Wir erinnern uns dabei an die eigene Ablehnung aus dem Jahre 1928, wo wir diesem merkwürdigen Gebilde aus Opern- und Revueformen den Vorwurf machen mußten: Daß sie ein noch ungelöstes und damit unfertiges Problem des zeitgenössischen Klangausdruckes durch pseudo-künstlerische Mittel falsch popularisieren wollte. Diese Oper verlor sich in revueartige Verbreiterungen, die ihr damals einen kurzen Augenblickserfolg einbrachten. Hier hätte also eine Parodie anzuknüpfen, wenn wir auch das Werk bereits von der Zeitentwicklung als ganz und gar überwunden betrachten können. Eine Parodie im Rundfunk hätte sich dann aber noch mit folgenden Vorfragen auseinanderzusetzen: Daß die klangliche Seite dieser Jonny-Oper an sich sehr undurchsichtig und unklar war und bleibt und daß der naive Hörer absolut gar nichts damit anzufangen weiß, weil er neue Akkorde hört und diese sehr leicht auf das Sammelkonto »neue Musik« bucht in einer Zeit, wo wir selbst noch am musikalischen Klangproblem arbeiten und wissen, daß in der Zeit eines Kreneks musikalische Akkorde häufig mißbraucht wurden, daß aber — wenn wir es einmal in Kürze sagen dürfen — manche von diesen Tonfolgen eine rein musikalische Rehabilitierung durch eine kulturbedingte Musikpflege erwarten können. Wie schwierig dieser ganze Fragenbereich ist, zeigt sich aber am besten darin, daß die genannten Autoren selbst an der Parodie scheiterten. Denn was sie vorführten, war nicht die Krenek'sche Musik als solche, sondern waren typische alte Schlager aus zurückliegender Zeit, die von den genannten Autoren mit umgekehrten und bewußt falschen Vorzeichen verarbeitet wurden. Diese Schlager haben aber ein ganz anderes Negativum gehabt als der Krenek'sche Jonny. Diese Schlager besaßen nämlich im Gegenteil eine aalglatte sog. »rote Lampenlicht-Harmonik«, die ganz und gar damit den Entstehungsvoraussetzungen eines nächtlichen Barlebens genügte. Diese Schlager hätten ihre verheerende Wirkung damals überhaupt gar nicht erzielen können, wenn sie etwa so nach Art der hier bezeichneten Parodie erklungen wären. Aber auch diese Fragen wären an sich nur von theoretischer Bedeutung und hätten für unsere Zeit überhaupt keinen praktischen Wert, wenn die genannten Autoren auf einen Unterhaltungsrahmen verzichtet hätten, der zweifellos das Positive, das »Volkstümliche« darstellen soll und von unserem kritischen Standpunkt nur bedauert werden muß. Denn da, wo wir nun in dieser Kitschbekämpfung den positiven Einsatz, das Kampfziel erwarten, setzt folgende Handlung ein: Ein deutscher Geiger Moosbauer bewirbt sich in einem mondänen Hotel, das sich aus grundsätzlichen Modegründen den Negergeiger Jonny verschrieben hat und den deutschen Landsmann lediglich mit einem unentgeltlichen Mittagessen abspeisen läßt. Der Geiger verliebt sich sofort in der Hotelküche in das deutsche Abwaschmädchen Anny, kommt auf den Gedanken, dem in Amerika noch weilenden Jonny eigenmächtig abzutelegraphieren und sich mit einer Negerfarbe zu umkleiden, in der er den Jonny mit einer beinahe peinlichst weitgehenden Verstellungskunst darstellt. Die neue Zeit bricht an: Moosbauer wird wieder weiß und heiratet natürlich seine Liebe auf den ersten Blick: das Aufwaschmädchen Anny.

Wir bringen diese Historie deshalb verhältnismäßig so ausführlich, weil die genannten Autoren mehrfach deutlich bewiesen haben, daß sie bei solchen Versuchen, Kitsch und Parodie zu einer »volkstümlichen« Unterhaltungskunst auszubauen, selbst ihre eigene Haltung verlieren und sich nicht scheuen, als Antithese der Krenekschen Opernverkitschung einen Stoff entgegenzuhalten, dessen Originalität vielleicht noch am ehesten in der Aktualität der Krenekschen Vorlage besteht und sonst aber voll und ganz auf den Groschenroman der Jahrhundertwende zurückgreift. Dieser Mangel an geeigneten Einfällen wirkt aber gerade in diesem und ähnlichen anderen Zusammenhängen peinlich,

weil z. B. hier das Krenekscbe Werk »Jonny spielt auf« ein historisches Beispiel für den Niedergang einer Opernepoche darstellt, deren weltanschaulicher Gegensatz in der kulturbejahenden Haltung unserer Gegenwart liegt — und nicht etwa in den Banalitäten abgewandelter Liebesschematismen.
Dieses Beispiel skizziert also eine Unterhaltungskunst, die noch recht deutlich in den äußerlichen Vorurteilen alter Formen- und Gesellschaftsbegriffe wie »Volkstümlich«, »Leichtverständlich« wandelt, — äußerliche Vorurteile, deren Beseitigung mit zur Reform derjenigen Kunst- und Musikgattungen gehört, die sich bewußt auf einen größeren Hörerkreis einstellen und damit eine ebenso größere Verpflichtung und Verantwortung im gegenseitigen Nehmen und Geben tragen.

ALBERT WECKAUF

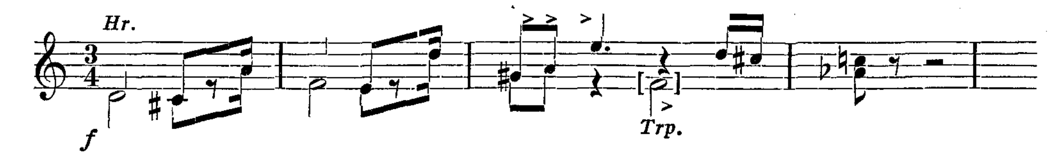
EIN PFÄLZISCHER SINFONIKER

Von ALFRED BURGARTZ-BERLIN

Dieser Aufsatz über den in Annen-Rüdinghausen in Westfalen lebenden Komponisten Albert Weckauf ist die Folge einer ersten Ankündigung dieses Namens, die im Januarheft der »Musik« (Seite 290) nachzulesen ist. Die Preußische Akademie der Künste hatte damals in der Berliner Singakademie junge Talente herausgestellt. Eine dreisätzige Sinfonie von Albert Weckauf wurde am Schluß dieses Konzertes erstaufgeführt. Der Eindruck war ziemlich einheitlich. Insgesamt war von einer bemerkenswerten Begabung die Rede, die ihre Vorbilder — besonders Strauß und Bruckner — nicht verleugnet, aber dabei über ein entschieden eigenes Profil verfügt. Es wurde auch die Meinung verlautbart, in dieser nicht ganz zu Ende gebrachten Sinfonie offenbare sich einer, der wohl berufen sei, Sinfonien zu schreiben, ja die sinfonische Form schon in einer auffälligen Weise bezwinge. Der Interpret dieser Weckauf-Sinfonie war der Dortmunder Dirigent Wilhelm Sieben. Die Wiedergabe: eine Idealleistung. Ein derartiges Glück ist einem an das Licht der Öffentlichkeit tretenden jungen Schöpfer nicht immer beschieden.
Es lag nahe, daß man nun über diesen bisher Unbekannten etwas in Erfahrung bringen wollte. Lassen wir den Komponisten selbst sprechen. »Ich bin«, so schreibt er, »1891 geboren, meine Vorfahren sind Pfälzer. In Edenkoben steht noch das im Jahre 1574 erbaute Stammeshaus der mütterlichen Familie; der Vater war Bauernsohn aus der Umgebung von Kaiserslautern. Nach meiner in Hannover verbrachten Schulzeit wurde ich Geigenschüler des Leipziger Konservatoriums (Hans Sitt). Die von mir gewaltsam unterdrückte Neigung zum Komponieren brach immer wieder durch und machte mir das treue Festhalten an der Geige schwer genug. Nach fünfjährigem Studium fand ich 1914 Anstellung am Dortmunder Konservatorium; ich wurde 1915 zum Felddienst eingezogen und fing 1918 wieder von vorne an. Meine autodidaktischen Kompositionsversuche fanden die ermutigende Zustimmung Wilhelm Siebens, dem ich die Uraufführung aller Orchesterwerke verdanke, und durch eine glückliche Fügung fand ich in Max Trapp den Lehrer, der mir in verschwenderischer Fülle alles schenkte, was ein Lehrer dem Schüler nur irgend zu geben vermag. — Ich habe noch nicht viel geschrieben (zwei Sinfonien, ein Orchesterstück in einem Satz, ein Konzertstück für Geige, Lieder, Kammermusik). — Ich strebe innerhalb meiner Grenzen nach Deutlichkeit, Eindeutigkeit, und übersetze mir das Wort »Originalität« lieber ins Deutsche: Ursprünglichkeit des Entstehens, des Hervorbrechens. — Ich huldige der oft bestrittenen Ansicht, daß der Künstler vom Menschen nicht zu trennen ist, daß das Werk über das Wesen seines Schöpfers mehr aussagt, als er selber von sich weiß.«
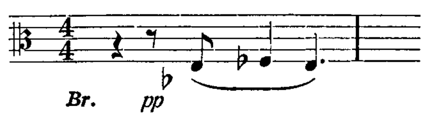
Nicht ohne Reiz ist es, daß Albert Weckauf heute von seinen früheren Arbeiten nicht mehr viel hält. »Was mich gegen fast alles, was ich früher gemacht habe, so ablehnend stimmt, ist nicht so sehr die musikalisch-technische Faktur, als die seelische Grundhaltung: es ist zuviel Haß und Verneinung darin. Sehr nachdrückliche Lektionen des Schicksals haben mir im Laufe der letzten fünf Jahre ein von Grund aus anderes, ganz entgegengesetztes Weltbild beigebracht. Ich habe heute Ekel vor allem Zerfressenen, Kleingläubigen. Man hat gar kein Recht, so etwas seinen Mitmenschen vorzusetzen.« Aus dieser Einstellung heraus verwirft Albert Weckauf heute seine I. Sinfonie (»... sie hat zwar gute Momente, ist aber stellenweise durch Modernismen verdorben«), und das Orchesterstück hat, »obzwar musikalisch echter als die I. Sinfonie, einen teils anklägerisch-zeternden, teils wehleidigen Ton«. Von seinen Liedern bemerkt Weckauf, sei seien zum Teil über zehn Jahre alt. Eine Sonatine für Geige und Klavier (1930) »vertritt er noch einigermaßen«. Wegen einer Unmenge Geigenstunden (wobei zu betonen ist, daß Weckauf mit Leidenschaft als Pädagoge wirkt) und wegen Überlastung mit wirtschaftlichen Sorgen ist seit nahezu zwei Jahren fast nichts Kompositorisches entstanden. Kann man komponieren, wenn man zu einem Acht- bis Zehnstundentag Woche für Woche in die Stadt fahren muß?

Es berührt sympathisch, daß Weckauf so wenig stolz auf seine früheren Arbeiten ist; bei echten Künstlern ist die Abneigung gegen ihre einstigen Werke immer ein Zeichen, daß neue Erkenntnisse gereift sind, daß der schöpferische Mensch sich häutet. Was die Lieder betrifft — Texte von Eichendorff, Ricarda Huch, Reinhold, häufig auch H. Hesse —, so sind sie nicht schlechter und besser als die wertvolleren Lieder des letzten Jahrzehnts; vielleicht sind sie nicht immer flüssig, aber dafür um so mehr verinnerlicht. Im allgemeinen ist es nicht Weckaufs Sache, ein Lied so original hinzustellen, daß der Text von keinem andern mehr vertont werden könnte. Man gewinnt weiter den Eindruck, daß die Klavierbegleitung stets stärkere Spannungen auslöst als die Gesangslinie der beigesellten Stimme (dabei ist die Klavierbegleitung niemals üppig). Einige Gesänge ruhen fast nur auf Akkorden mit einem Mindestmaß an Bewegung. »Ein Wanderer« (Reinhold) ist für den Komponisten symptomatisch. Eine »Tristan«-Studie. Überhaupt zehren viele Lieder aus der Wesendonk-Welt. Wenn Weckauf im Volkston schreibt (»Auf Wiedersehen«, Löns), spürt man, daß er tastet. Das Bestechende bei Weckauf sind die harmonischen Einfälle; sie besitzen die glühende Schwingung des Erlebten. Die Sonatine für Violine und Klavier, die mit einem Allegro moderato anfängt, ist im Ureinfall reizend. Das Thema, hineingewoben in die Figuren des Klaviers, voll spielerischer Anmut. Dann aber kommt ein tempo di menuetto, das auch ein begabter Konservatorist schreiben könnte. Auch das Schlußallegro nicht gerade erheblich. Offenbar sind solche Nebenwerke nicht Weckaufs Stärke. Seine Begabung zur großen Form zeigt sich eindeutig in der I. Sinfonie. D-moll oder D-dur? Das wird romantikerhaft schon zu Beginn verschleiert. Der 1. Satz (gleich die ersten Takte durchschreiten eine Reihe von Tonarten) ist ein Drängen (Allegro moderato), an dem die Hörner, Trompeten und Posaunen großen Anteil haben; sie bringen das Thema:
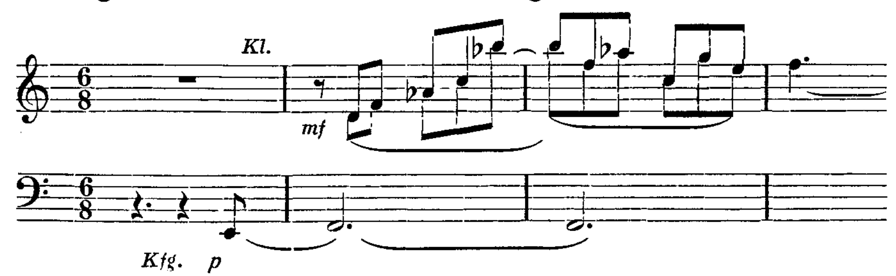


Der 2. Satz (Adagio) bestätigt den Romantiker. Trugschlüsse, der übermäßige Dreiklang, der verminderte Septakkord. Partienweise ein Kammermusikstil mit Zusammenfassung

kleinster Gruppen. Eine kurze rhythmische Figur gibt diesem Satz, der lange Kantilenen zieht, ein markantes Gepräge:



Der 3. Satz (Scherzo) bringt im Verlauf eine Stelle es-moll—C-dur, die zum Schönsten zeitgenössischer Orchesterliteratur gehört. Bruckner könnte diesen Einfall gehabt haben. Der Komponist dieser »Romantischen« kann sich ein Scherzo nicht anders denken, als daß er mit folgender Arabeske in dasselbe hineingeht:



Der Schlußsatz (sostenuto, dann ein Allegro con brio) verfügt über die stärksten Steigerungen. Die tonale Harmonik äußerst frei, wenigstens momentweise, oft an der Grenze. Die Bläser (wie insgesamt in dieser Sinfonie) füllig im Wohlklang, chromatisch zur Höhe rückend. Motive aus dem 1. Satz klingen an. Neben impetuosen Fanfarenstellen majestätische Verbreiterungen und Heiteres. Ein unendlicher Reichtum. Raabe hat diese Sinfonie in Aachen aufgeführt, Sieben in Dortmund. Sie ist ein Nachzügler einer vergangenen Musikepoche, aber voll Eigenwuchs und hinreißend im Kolorit, und birgt zuviel Erlebnisgehalt, um im Schreibtisch ihres Schöpfers Manuskript zu bleiben. Das Orchesterstück in einem Satz hat den heißen Atem eines energischen Aufschwungs, aber auch den Dämmer romantischer Staffage. Tonart: cis-moll. Aber auch dieses cis-moll wird gleich zu Anfang romantisch verkleidet.

VEROPERTER KLEIST

PAUL GRAENERS »PRINZ VON HOMBURG« IN DER BERLINER STAATSOPER

Wieweit die Veroperung klassischer Dichtungen künstlerischen Gesetzen entspricht, ist nur nach Einzelfällen zu entscheiden, wenn man etwa Verdis »Othello« der Faust-Verkitschung von Gounods »Margarethe« gegenüberstellt. Die Musik hat andere Gesetze als das Wortdrama, wie die Rolle des gesungenen Wortes dasselbe Eigenleben beansprucht wie das gesprochene Wort. Und nun Heinrich von Kleist als Opernlibrettist! Paul Graener ist nicht der erste Musiker, der sich unterfängt, seine Meisterschaft an seinem Werk zu messen. Othmar Schoecks »Penthesilea« und Paul von Klenaus »Michael Kohlhaas« sind Versuche, die durch den Ernst des Wollens Respekt erheischten. Graener griff in seinem Opus 100 zu dem Höchsten, was die deutsche Kunst an heldischer Dichtung besitzt. Dieses Panorama preußischer Geschichte, das das verpflichtende Gesetz des Staates dem Trieb des einzelnen gegenüberstellt, führt in die Bezirke geistiger Auseinandersetzungen. Das Traumleben des Prinzen ist dagegen so von Phantasiekräften getragen, daß hier die Musik mehr bedeutet, als eine bloße Mittlerrolle. Der Komponist, der

sich auf die Dichtung Kleists stützt, hat sich im wesentlichen mit Kürzungen und Wortumstellungen, wie sie sich aus der Vertonung zwangsläufig ergeben, begnügt. Wo er aus Gründen der Zusammenballung der szenischen Situation eigene Worte hinzufügt, fallen sie nicht aus dem Rahmen.

Der Musikdramatiker Graener ist zunächst auf Klarheit und Einfachheit bedacht. Schon das Vorspiel führt in knapper Prägnanz in das Milieu ein. Der naheliegenden Versuchung, militärische Radaumusik zu machen, ist der Komponist ausgewichen. Wohl ist der Kottwitz-Marsch ein schneidiges Stück, aber er steht nicht isoliert da, sondern klingt als Bestandteil des Tongemäldes immer wieder an. Ein vor dem dritten Bild eingeschobenes Soldatenlied auf den Text »Kein schön'rer Tod ist in der Welt« ist volkstümliches Stimmungselement zur Vorbereitung der Schlacht bei Fehrbellin, die durch eine großartige Klangfassade illustriert wird. Große und erhabene Gefühle offenbart das Dankgebet der Kurfürstin nach der Schlacht. Sie durchströmen auch die Liebesszenen zwischen Natalie und dem Prinzen, zumal in dem Duettfinale im dritten Akt, der eine leidenschaftlich geführte Unisonosteigerung bringt. (Kleists Idee verschwimmt hier allerdings im Meer schöner Klänge!) Als eindringliche Episode bleibt der Trauermarsch bei dem Trauerkondukt Frobens haften. Auch die das Schicksal der Prinzen plötzlich überdunkelnden Todesschatten haben in der Musik die fahle Farbe der Seelenstimmung der Helden. Rhythmisch, melodisch und harmonisch ist die Musik abwechslungsreich und handwerklich meisterhaft gekonnt. Daß sich Graener nebenbei auf handfestes Theater versteht, beweisen die Aktschlüsse. Einen Vorstoß zu neuen Ufern und Stilen von dem Komponisten zu erwarten, wäre unbillig. Er ist der charaktervolle Hüter der Tradition und als solcher eine festumrissene Persönlichkeit in der neueren deutschen Musikgeschichte.

Die Staatsoper Unter den Linden hob die Oper in der schlechthin vorbildlichen Aufführung aus der Taufe. Robert Heger dirigierte mit kräftiger Hand. Schärfer gefaßte Konturen hätten die dramatische Linie noch gespannt. In Benno von Arents atmosphärischen Bühnenbildern führte Rudolf Hartmann eine Regie, die auf lebendig geführte und gestellte Gruppen bedacht war. Max Lorenz war in der Titelpartie ein strahlender Held mit sieghaft geführtem Tenor. Tiana Lemnitz' blühender Sopran lieh der Natalie berückende seelische Anmut. Unvergeßlich Bockelmanns ergreifender Kottwitz, Prohaskas Kurfürst, Großmanns Hohenzollern und Margarete Kloses adlige Kurfürstin. Das vollbesetzte Haus geriet erst langsam in den Bann der Musik, um dann am Schluß Werk und Aufführung sehr beifällig zu begrüßen. Paul Graener konnte den Dank der Zuschauer, unter ihnen Ministerpräsident Hermann Göring, in ungezählten Hervorrufen entgegennehmen. *Friedrich W. Herzog*

THÜRINGEN EHRT RICHARD WETZ

Die Ehrungen, die *Richard Wetz* zum 60. Geburtstag zugedacht waren, wurden an den Stätten, an denen der Komponist gewirkt, zu musikalischen Gedenkstunden besonderer Art. Denn es berührt schmerzlich, daß gerade dieser Komponist, dessen Leben und Schaffen Kampf bedeutete gegen alle nur äußerlichen Einflüsse, der einzig und allein sich selbst und seiner Kunst verpflichtet war, in dem Augenblick heimgerufen wurde, als ihm die Konzertsäle in größerem Maße denn bisher zur anerkennenden Jubiläumsfeier geöffnet werden sollten. Die Gedächtniskonzerte Thüringens, in *Erfurt*, *Jena* und vor allem *Weimar*, hatten naturgemäß eine persönliche Note. Denn oft waren es Mitarbeiter, Schüler oder Freunde des Meisters, die sich der Wiedergabe des Werkes widmeten. Und Thüringen, das dem Schlesier zur zweiten Heimat geworden, wird auch das Vermächtnis des Werkes von Richard Wetz übernehmen. So ist die von Wetz

gegründete und geleitete Madrigalvereinigung Erfurt, die ein Schüler des Komponisten, *Alfred Thiele*, übernommen hat, in Richard Wetzscher Madrigal-Chor umbenannt worden. Daß Thiele als bewährter Chorleiter der Führung dieses Chores würdig ist, erwies eine außerordentlich fein zusammengestellte Folge Wetzscher *Chorwerke*, die eine kirchliche Feierstunde zum Gedächtnis des Meisters brachte. Bezeichnend für die Textwahl und mit ihr im Zusammenhang für die Kompositionsweise dieser Chöre erscheint die immer wiederkehrende, durchaus dramatisch angelegte Gegenüberstellung von Affekt und erlösendem Ausgleich. Es ist auffallend, mit welcher Konsequenz Wetz diese dramatische Grundanlage, der alle satztechnischen und stilistischen Mittel untergeordnet werden, durchführt. Diese Grundanlage im Werk ist zu spüren, freilich mit Unterschieden, in den Motetten op. 58, den drei Gesängen für gemischten Chor aus op. 56 und besonders eindringlich in den farbenreichen vier geistlichen Gesängen für gemischten Chor, op. 44. Unter diesen ragt das Agnus Dei durch gewaltige Klangvisionen empor. Die Chorwerke von Wetz bedeuten für einen ausgeglichenen, strebsamen Chor eine außerordentlich schwierige, aber immer lohnende Aufgabe. In dieser Abendmusik kamen auch zwei *Orgelwerke* von Wetz zu Gehör: die Tokkata e-moll und Passacaglia mit Fuge d-moll, op. 55,1 und 2; vor allem die Fuge gewinnt durch die geistvolle Arbeit des Kontrapunktikers eine kaum zu steigernde Architektonik des Aufbaues.

Ein Chor-Orchesterkonzert in der Weimar-Halle, Weimar, brachte neben klassischen Werken das einsätzige *Violinkonzert* h-moll, dem *Robert Reitz*, dem es gewidmet ist, ein glanzvoller Interpret war. Während dieses Werk unter einer überreichen Anhäufung thematischen Materials leidet und im Solopart fast ausschließlich von äußerlichen, kunstvollen Techniken umspielt wird, zeigt die Vertonung von Hölderlins »*Hyperion*« für Bariton, Chor und Orchester auch den Meister des formalen Aufbaues. Muß man auch gegen die hier etwas willkürliche Zerstückelung des Textes ernste Bedenken äußern (welche entscheidende Rolle spielt die Form in Hölderlins Versen!), so gewinnt Wetz doch aus der Kraft der Worte, die sein Innerstes widerspiegeln, einen zeitweilig jenseitig-verklärten Ausdruck, der durch die meisterhafte Einfügung des Chores in das Orchesterbild eine überraschende Steigerung erfährt. *Felix Oberborbeck* hatte dem Werk große Aufmerksamkeit gewidmet. Unter ihm erklang auch in einer Feier der Weimarer Musikhochschule die *Kleist-Ouvertüre*, op. 16, bereits 1908 entstanden, die geniale Züge trägt und den kommenden Sinfoniker vorausahnen läßt. Das vom *Reitz-Quartett* meisterhaft gestaltete *Quartett f-moll*, op. 43, ist neben einem machtvoll aufbegehrenden Scherzo und dem leider stark abfallenden Finale in zwei weit gesponnenen langsamen Sätzen ausgesprochener Wetz. Auch in den *5 Klavierstücken*, op. 54, herrscht das elegische Element durchaus vor: Träumereien am Kamin. Von den vielen in diesen Gedenkfeiern zu Gehör gebrachten *Liedern* seien nur die Goethe-Texte »Proömium« aus op. 24 und »Kophtisches Lied« aus op. 5 genannt.

Eine Gedächtnisfeier für Wetz veranstaltete auch das Städtische Kulturamt Jena mit dem Städtischen Sinfonie-Orchester und der Rudolstädter Landeskapelle. Neben der Kleist-Ouvertüre, einigen von dem Weimarer Bariton *W. Mayer* vorgetragenen Liedern, dem »Hyperion« unter *Georg Böttchers* umsichtiger Leitung hörten wir »*Gesang des Lebens*« (O. E. Hartleben) für Männerchor und die Vertonung von Bierbaums »*Traumsommernacht*« für Frauenchor und Orchester. Beide Werke besitzen berückend schöne Klangstellen, ohne durch Besonderheiten innerhalb des Wetzschen Schaffens aufzufallen.

Nicht unerwähnt bleibe auch an dieser Stelle die Erfurter Gedenkfeier, die außer der Kleist-Ouvertüre unter Generalmusikdirektor *Jung*, verschiedenen Gesängen (von *Helene Höfling* und *Br. Laaß* stimmungsvoll dargeboten) aus der II. Sinfonie A-dur,

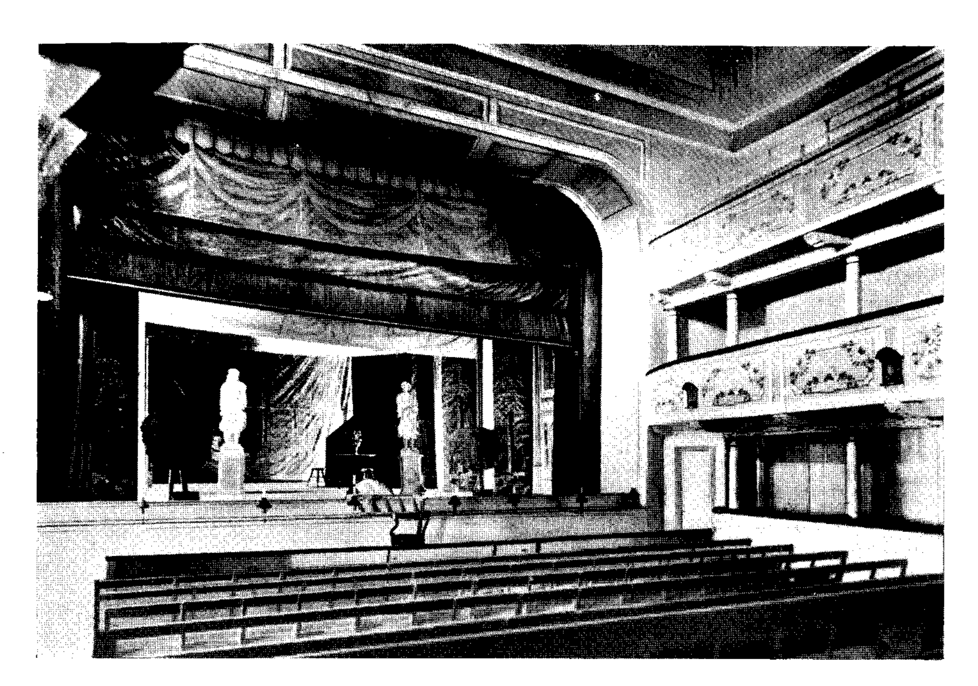
op. 47, zwei Sätze brachte, die zu den schönsten Äußerungen des Komponisten zählen. Prof. *F. Oberborbeck* betonte in einer kurzen Ansprache die Verbundenheit des Komponisten mit der Stadt, in deren Mauern er lebte.
Die Thüringer Wetz-Feiern brachten so einen umfassenden Überblick über das Wetzsche Werk. Die Gedächtnistafel für Richard Wetz im Vortragssaal der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar wird stets auf das bedeutende Werk des Komponisten deuten.

Hans Rutz

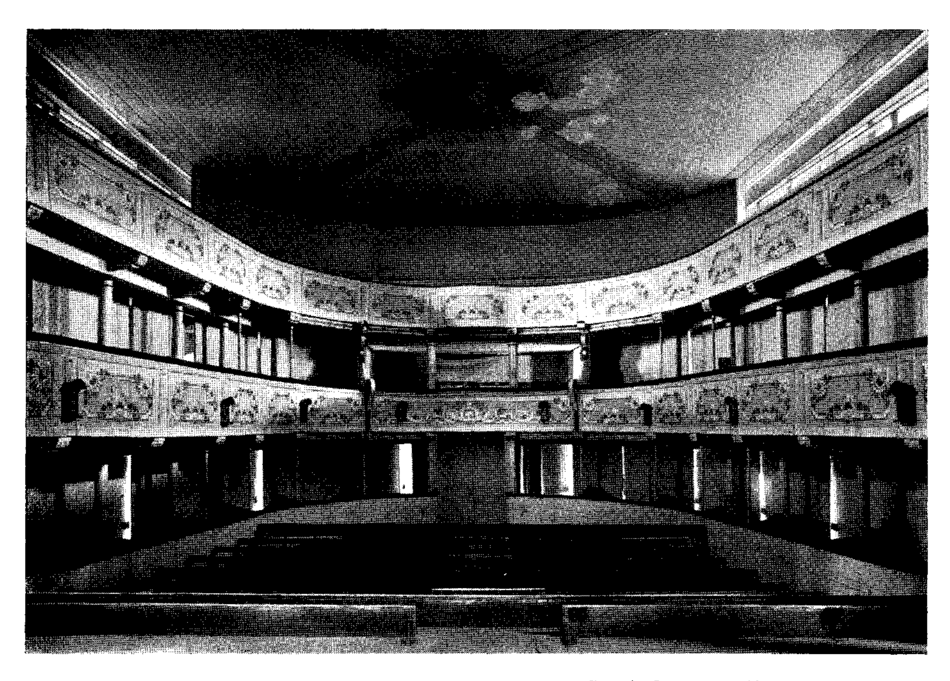
UNSERE MEINUNG

ÜBER EINE WILLKÜRLICHE MOZARTBEARBEITUNG

Wenige Monate, nachdem in der Mozart-Stadt München die neuerstandene Urfassung der »Gärtnerin aus Liebe« (Übersetzung und Bearbeitung von Siegfried Anheisser) mit ungewöhnlichem Erfolg in Szene gegangen ist, brachte jetzt das Basler Stadttheater das Werk in einer Form heraus, die in Wirklichkeit eine grobe Verschandelung des entzückenden Frühwerks unseres Salzburger Meisters bedeutet. Dazu schwärmt in den »Basler Nachrichten« der verantwortliche Spielleiter Dr. Schramm so seltsam über diese Bearbeitung (von R. und L. Berger), daß man sich mit ihr etwas näher beschäftigen muß.
Zunächst trübt Schramm für den Unbefangenen die ganze Sachlage, indem er die Anheissersche Neugestaltung (vgl. den Bericht im Februar-Heft der »Musik« S. 362) verschweigt und im Leser die Meinung aufkommen läßt, als sei die etwa fünfzehn Jahre alte Bearbeitung Bergers eine neue, jetzt endlich gefundene Erlösung einer Jugendirrung des »Knaben Mozart«, deren Aufführung bisher »nicht lohnte«. — Am Rande: der »Knabe Mozart« war 18½ Jahre alt und soll für sein Alter ziemlich vorgeschritten gewesen sein; die »Gärtnerin« trägt immerhin schon die Zahl 196 unter den insgesamt 626 Nummern seines Lebenswerks. Und trotzdem sollen Textbuch und zuweilen sogar die Musik es nötig haben, durch die Bergersche Bearbeitungsmaschine zu gehen?
Betrachten wir zunächst den Text. Daß man um den doppelten Wahnsinn der Liebenden einen Umweg suchen muß, leuchtet ein. In der Anheisserschen Fassung »genügte die Änderung einiger Sätze, das Verrücktsein in ein Entrücktsein zu wandeln« und demgemäß im III. Aufzug die beiden ebenso unmerklich wieder zu Verstand erwachen zu lassen; eine einzige Arie und etwas Rezitativ fallen fort, und alles ist im Lot. — Berger aber erdenkt sich eine fast völlig neue Handlung, in der wir zwar die Beruhigung erhalten, daß die Liebenden nicht den Verstand verloren haben, dafür allerdings fast um den des Bearbeiters bangen müssen. Auch ist es sicher kaum weniger unwahrscheinlich, daß nun die anderen den falschen Wahnsinn der Liebenden für bare Münze nehmen, an den zu glauben Berger uns nicht zumuten will. Im Dialog läßt er nichts, aber auch gar nichts beim alten, er »dichtet« gar frei nach »Cosi fan tutte« einen Medikus hinzu, von den sonstigen läppischen, albernen Einzelheiten gar nicht zu reden, er läßt die dramatischen Voraussetzungen bei fast keiner Arie unangetastet, führt diese zum Teil geradezu erstaunlich ungeschickt ein und bringt zu guter Letzt die einzelnen Nummern so heillos durcheinander, daß sich folgende Reihenfolge der Mozartschen Ordnung ergibt (+ bedeutet fremde Einlage):
I. Aufzug: +, 1, 10, 11, +, 18, 12.
II. Aufzug: 14, 7, 6, 22, 24, 13, +, 19 (Ausschnitt), +, 25, 21, 23.
III. Aufzug: 3, 26, 27, 4, 9, 16 (Ausschnitt), 28.
Machen wir nun einen kurzen Streifzug durch das Ganze. Das Werk heißt »Gärtnerin aus Liebe«; was liegt also für einen Bearbeiter näher, als ihm eine andere Ouvertüre zu geben,



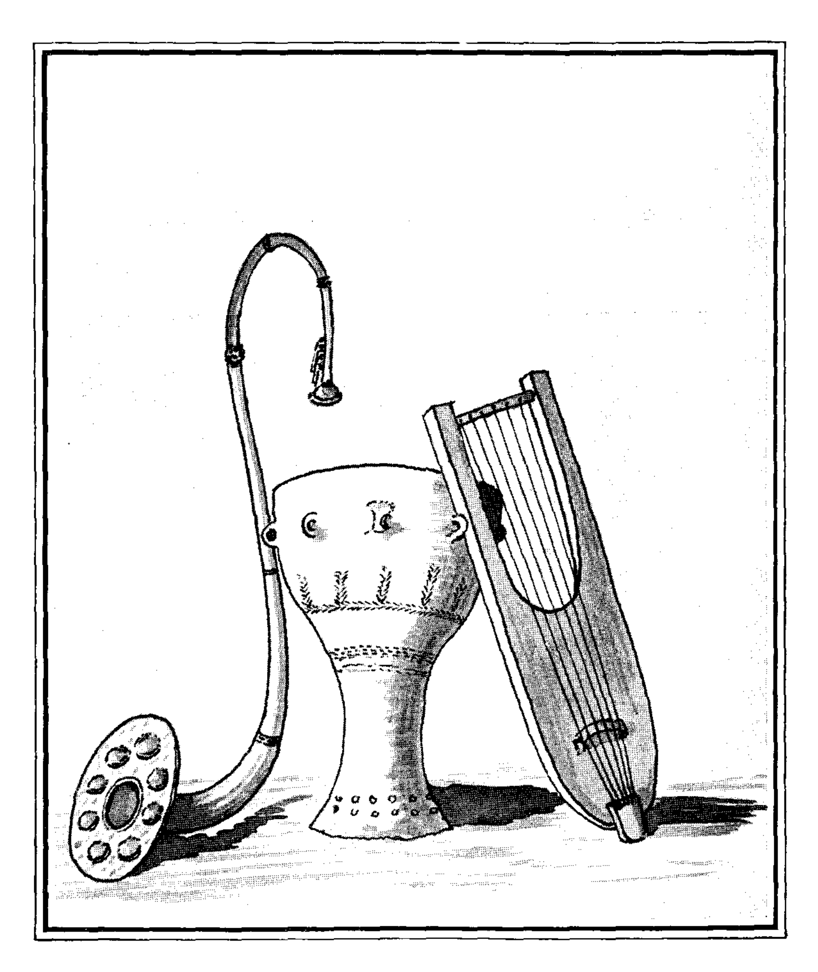
Die Bühne des Theaters im Schloß zu Celle



Zuschauerraum des Theaters im Schloß zu Celle



Hamburger Kurrendeknaben um 1800



Altgermanische Musikinstrumente:

Lure Pauke Leier

die zum »Sposo deluso«; die ist zwar zehn Jahre später geschrieben, aber was gilt bei solcher Methode schon Stil! Seien wir froh, daß wenigstens die Introduktion Nr. 1 an ihrem Platze blieb, denn die nun folgende Arie der Serpetta (Original Nr. 10) ist an dieser Stelle in den neuen Dialog wie die Faust ins Auge eingebettet: Serpetta hat in diesem Augenblick wahrlich nichts zu prahlen. Nun wird wieder eine Nummer aus dem »Sposo deluso« geholt: das kunstvolle Terzett. Also gleich zu Anfang, bevor der Hörer den richtigen Stil der »Gärtnerin« erfassen kann, wird ihm zweimal der Maßstab zerbrochen, er hört den Mozart von 1784 und nicht den von 1774. Das Befremdendste ist aber die dramaturgische Unmöglichkeit, daß Berger im Terzett das dramatische Zusammentreffen der Liebenden, das gegenseitige Erkennen, gleich hier an den Anfang rückt, während es doch den Angelpunkt des Finales bildet und jetzt als Wiederholung seine Wirkung einbüßt. Da heißt es denn schon, wacker »bearbeiten« und umdichten. Einige Perlen, die zugleich den Grad des musikalischen Verständnisses beim Bearbeiter erkennen lassen, mögen folgen. Im Finale Takt 277ff. singt bei Mozart Armida:

»So hat mich denn verraten
Der ungetreue Mann!«

Berger gibt diese aus dem Piano (Streicher mit Horn) durch ein Crescendo zum Forte des ganzen Orchesters anwachsende Phrase gelassen der Sandrina mit den tiefsinnigen Worten

»Mein Name ist Sandrina,
Und ich bin Gärtnerin.«

(Man vergleiche auch den sinnlosen Ton auf »ich«.) Da fällt uns wenigstens gleich das schöne Soldatenlied ein:

»Denn ich heiße Andreas Förster
Und bin aus Saargemünd.«

Oder eine ähnliche Abweichung, wahrscheinlich auch zur »größeren Einheitlichkeit der Charakterisierung«. Finale Takt 392:

Armida (zu Belfiore): Hüte dich, Verräter, Verführer,
Daß ich dein Herz nicht in Stücke zerreiße!

Ramiro (spöttisch zu Armida):
Diese Erregung grade von Ihnen
Versteh ich nicht.

Bei Berger:

Armida (zu Ramiro): Laß mich, vergiß mich, Ramiro,
Du weißt, mein Herz gehört nur dem Grafen.
Ramiro: Warst du mir treulos? Teure Armida,
Ich faß es kaum.

War denn Mozart solch ein musikalischer Schuster, daß seine Töne auf alle Leidenschaften unbesehen passen? — Oder wenn die Liebenden von allen Seiten feindselig bestürmt werden:

Podesta: Steht mir Rede!
Armida (höhnisch zu Belfiore): Sprecht nur weiter!
Ramiro (spöttisch zu Belfiore): Meinen Glückwunsch!
Serpetta (giftig zu Sandrina): Nur nicht ängstlich!

Berger dagegen schreibt:

Podesta (zärtlich): Kind, was ist dir?
Armida (abwehrend zu Ramiro): Sprich nicht weiter.
Ramiro (zu Armida : Du verzeihst mir.
Serpetta (eifersüchtig): Er beschützt sie.

Das bricht aller Dramatik das Rückgrat.

Berger greift aber auch die Musik an, wenn sein dichterischer Impetus durch sie Hemmungen kriegt: die zärtlichen Worte »Kind, was ist dir?« (siehe oben) müssen mit der Tempobezeichnung »meno« Takt 320 eingeleitet werden, während in Wirklichkeit das Zeitmaß anzieht; Takt 334 fordert er »rallentando«, 337 »piu mosso«, alles ohne es als eigenen Zusatz zu kennzeichnen.

Schlimmer als solche kleinen musikalischen Übergriffe sind rohe musikalische Verstümmelungen, wie z. B. bei der Neutextierung der sog. Orchesterarie des Podesta (Original Nr. 3). Der Alte vergleicht hier sein Herz mit einem Orchester und macht der geliebten Sandrina seine verschiedenen Stimmungen durch die einzelnen Instrumente klar, eine sehr witzige Angelegenheit:

Ach, wenn ich dich nur sehe,
Beginnt's in mir zu klingen
Wie Flöten und Oboen,
Was Schönres gibt es nicht.

Berger läßt statt dessen den Podesta mit dem Medikus aufgeregt im Wald herumlaufen und nach Sandrina suchen:

Hier ist der Ort, hier ist die Stelle,
Wo gestern, wie ich sagte,
Ach glaubt mir, es war fürchterlich,
Es war fürwahr zu viel.

Sehr richtig, das ist »fürwahr zu viel«; hier sollen die das lustig hüpfende Herz malenden Flötenläufe das »Fürchterliche« charakterisieren. — Zum Schluß der Arie muß zur Schilderung der Liebeswallung das große Orchester herhalten:

Dann tönt es wie besessen
Von Pauken und Trompeten,
Fagotten und von Bässen.

Berger dichtet:

Nun kommt und laßt uns eilen,
Ihr müßt die Kranken heilen,
Ach reicht mir Eure Hand.

Die prächtigen Solostellen von Pauke und Trompete werden von Berger geschickt herauskastriert. — Das sind aber nicht seine einzigen chirurgischen Fähigkeiten, er versteht auch die Morgensternsche Kunst, ein Knie einsam durch die Welt gehen zu lassen. Es stammt aus der totgeschossenen Arie des Belfiore (Original Nr. 19) und feiert die fröhliche Urständ seiner Selbständigkeit als »Arie des Podesta mit Bühnenmusik (!)« zu den Worten »Welche Freude, welch Entzücken«. — Ein Glanzstück »schöpferischer Tätigkeit ist die Dichtung einer »Eß-Arie des Podesta mit den schönen Worten: »Laßt mich nur (Tonsilbe), mir knurrt der Magen.« (Original Nr. 25 »Don Ramiro, ich wollte sagen«.)

Zugegeben, daß nicht jede Arie in der »Gärtnerin« streng dem Charakter der Person entspricht, die sie singt, aber auch im Fall der Armida-Arie Nr. 7, die Berger als Nr. 8 der Serpetta zuteilt, hat er Unrecht: diese Arie ist keineswegs »durchaus soubrettenhaft«, sondern entspricht sehr gut dem kalten und herrischen Wesen Armidas. Takt 30 (bei Berger 17) klingt wie das Pfeifen der Reitgerte dieser kleinen Sadistin (die sogar mit Ohrfeigen droht); sie ist durchaus nicht »mosso«, ebenso sind die späteren menos, ritards, mossos nicht Original. Entzückend hat auch Mozart das herrische kurze Abschnappen

der Stimme vor der Fermate Takt 118 charakterisiert mit den dann folgenden, schon mehrfach dagewesenen zuckenden Achtelnoten, die immer durch Pausen voneinander getrennt sind.

Ganz bös steht's wieder um Sandrinas Kavatine Nr. 10 Allegro (Original Nr. 22 Allegro agitato): bei Mozart atmet sie höchste Erregung, Todesangst mit folgender Erschöpfung der im finsteren Wald Verirrten; Berger läßt Sandrina mit niedergeschlagenen Augen in ein Zimmer treten zur Unterredung mit Belfiore, die vor der Arie zwar etwas beklommen ist (wir erwarten etwa eine Larghetto-Arie), hinterher aber gar ausgesprochen ins Burleske überleitet.

Unverantwortlich ist endlich, daß zwei so entzückende Buffo-Arien wie die Hammer-Arie Nr. 5 und die Ahnen-Arie Nr. 8, vor allem aber die kostbare gefühlsselige Nr. 15 »Laß mich ins Aug dir sehen« unterschlagen sind; wir hätten dafür gerne die Eß-Arie und die Arie mit Bühnenmusik dem Bearbeiter geschenkt.

Das Verzeichnis ließe sich noch beliebig verlängern, doch genug. Wir sehen, für Mozarts Musik fehlt Berger jedes tiefere Verständnis, und seine dramaturgische Schneiderarbeit will an allen Ecken und Kanten nicht passen. Hier wirft sie Falten und dort spannt sie; diese Bearbeitung ist von Anfang bis Ende Willkür und Zerstörung, sie ist unmusikalisch, werkfremd, plump und flach, ein Musterbeispiel der verhängnisvollen Tätigkeit eines »schöpferischen« Bearbeiters nach dem Vorbild des uns von Hans Pfitzner in »Werk und Wiedergabe« so erschreckend anschaulich geschilderten »schöpferischen« Regisseurs; in dessen Blütezeit ist diese Arbeit auch entstanden. —

100 JAHRE BASSTUBA

Vor nunmehr hundert Jahren wurde die deutsche Militärmusik einer entscheidenden Reform unterzogen. Insbesondere die Kavalleriemusik scheint sich bis dahin in reichlich ungeordnetem Zustand befunden zu haben. »Jeder blies mit dem, was er hatte. Die damalige Cavalleriemusik war ein ergiebiger Tummelplatz für die verschiedensten Racenkreuzungs-Klangwerkzeuge.« (Neue Berliner Musik-Zeitung.)

Seltsamerweise war es ein Zivilist, ein Außenseiter also, der hier verbessernd und systematisierend eingriff: Wilhelm Wieprecht. Früher Ehrgeiz trieb den Knaben aus der Stadtkapelle, die sein Vater leitete, und in der er als Lehrling und Gehilfe tätig gewesen war. Er ging nach Dresden und Leipzig, überall auf die Vervollkommnung seiner musikalischen Ausbildung bedacht, und kam 1824 als Zweiundzwanzigjähriger nach Berlin. Dort wirkte er als Preuß. Kammermusiker, war auch Schüler des großen Zelter und spielte im Orchester der Singakademie mit. Nichts in seiner Entwicklung und Ausbildung deutete auf Militärmusik hin.

Da, eines schönen Tages, hörte der junge Wieprecht die Wachtparade und »wurde von einem Gefühl ergriffen, von dem ich mir nie habe Rechenschaft geben können. War es die Rhythmik, die Melodie, die Harmonie, oder die Verschmelzung dieser verschiedenen Elemente, die mich so gewaltsam erschütterte?« Genug, er sieht ein Ziel vor sich und geht mit aller Energie an dessen Verwirklichung.

Zehn Jahre vergehen in intensiver Arbeit. Wieprecht komponiert Märsche für ein Trompeterkorps, die dem Major gefallen. Er reformiert daraufhin die Zusammensetzung der Trompeten, damit seine Modulationen ausführbar wären. Auch das gelingt, der König wird aufmerksam, überträgt Wieprecht die Umformung der Gardes du Corps-Musik, und nun geht es unaufhaltsam weiter.

»Im Jahre 1835 schieden auch die Zugposaunen aus dem Etat der Cavallerie-Musik; für sie wurde die von mir, in Gemeinschaft mit dem königl. Hof-Instrumentenmacher J. G. Moritz, erfundene und für den Umfang der preußischen Monarchie patentierte Baß-Tuba eingestellt.« (Preuß. Patent Nr. 9121 vom 12. September 1835.)

Die Familie der Tuben ist dazu bestimmt, die hohen Ventilsignalhörner nach der Tiefe hin zu ergänzen. Das wichtigste Instrument dieser Gruppe ist die Baßtuba. Ihre ursprüngliche Form ähnelt der der Bassophikleide. Für die Zwecke der Kavallerie bedient man sich häufig der kreisrunden Form; diese Tuba wird Helikon genannt. Im Sinfonieorchester hat die Tuba seit etwa 1850 Heimatrecht gewonnen.

Wieprecht gab mit dem von ihm geschaffenen Militärorchester vielbesuchte Konzerte, deren größtes wohl anläßlich des Besuches des russischen Kaisers Nikolaus im Jahre 1838 stattfand und mit nicht weniger als 1000 Instrumenten und 200 Trommeln ausgeführt wurde.

Da eine eigene Literatur für solche Konzerte bis dahin nicht bestand, verlegte sich Wieprecht auf die Bearbeitung anerkannter Kunstwerke. Liszt, dessen »Tasso« und »Mazeppa« er für Militärmusik bearbeitete, schenkte ihm 1841 einen prachtvollen Taktstock, mit Spontini, Meyerbeer, Vieuxtemps stand er gleichfalls in freundschaftlichem Briefwechsel.

Auch ins Ausland drang der Ruhm der neuen deutschen Militärmusik. 1847 erhielt Wieprecht den Auftrag, die türkische Kavalleriemusik zu organisieren, 1860 wurde in Jamaika ein »Concert à la Wieprecht« von 48 Mohren aufgeführt.

1872 starb Wieprecht, hochberühmt und viel geehrt. »Jeder Truppen-Gattung eine nur ihr eigentümliche Musik-Gattung zu geben und trotz dieser Verschiedenheiten dennoch auch zugleich das Zusammenspiel größerer Massen ohne weiteres zu ermöglichen, ist der Hauptvorzug der Wieprechtschen Organisation« (A. Kalkbrenner).

K. Skowronnek

AUFRUF DER NEUEN SCHÜTZ-GESELLSCHAFT

Die drei Meister der Musik, die im Jahre 1935 von der musikalischen Welt gefeiert werden: Bach, Händel, Schütz, — gehören zu den Großen, durch deren Werk deutsche Musikkultur der ganzen Welt gegenüber für alle Zeiten in reinster Form vertreten wird.

Wenn wir, als eine Gesellschaft, die es sich zur Ehre anrechnet, die namhaftesten Musikfachleute und Chorleiter zu ihren Mitgliedern zählen zu dürfen, die Musikfreunde auffordern, bewußt und in Einordnung in unseren Plan zu einer eindringlichen Heinrich-Schütz-Kundgebung beizutragen, so geschieht das aus folgenden Gründen:

1. Auch ein Johann Sebastian Bach war vergessen und bedurfte mühevoller Arbeit, um die selbstverständliche Anerkennung zu finden, die ihm heute zuteil wird. Wieviel größer ist die Aufgabe heute bei Heinrich Schütz, der wenigen bekannt ist, von vielen mißdeutet wird und dessen Musik uns doch gerade heute besonders nahesteht.

2. Unser Volk wurde und wird auf verschiedenste Art abgedrängt von dem Glauben, für den Heinrich Schütz wie kein anderer Zeugnis abgelegt hat. Wir haben allen Anlaß, der schon in der Aufklärung offenbar gewordenen Lockerung und Entstellung des christlichen Glaubens Kräfte zur Festigung echten Bekenntnisses entgegenzusetzen. Es gibt keine Musik, die mehr und ausschließlicher Zeugnis und Verkündigung sein will und ist als die von Heinrich Schütz.

3. Heinrich Schütz hat nach der künstlerischen Überfremdung seiner Jugendzeit das großartigste Beispiel restloser Eindeutschung ausländischer Anregungen gegeben und nie Lebenswerk geschaffen, aus welchem eine unmittelbare Verbundenheit und höchste Nähe zu Volk und Gemeinde spricht. Was zu seiner Zeit als neutönerisch überraschen und ihn selbst vereinsamen machte, in das haben sich spätere Zeiten mühelos eingehört, und heute versteht der einfachste Mann die unvergleichlich bildkräftige Tonsprache des Meisters, wenn man sie ihm nur unverfälscht zu hören gibt.

NEUE SCHÜTZ-GESELLSCHAFT E. V.
Schirmherr: Prinz Philipp von Hessen.
Vorstand: Dr. Herbert Birtner, Prof. Dr. Wilibald Gurlitt, Oberlandeskirchenrat Dr. Christhard Mahrenholz, Prof. D. Otto Richter, Hofrat Schambach, Prof. Dr. Max Schneider, Verleger Karl Vötterle.
Geschäftsstelle Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 81.

C. H. GROVERMANN: DIE HEILIGE NOT

OPERN-URAUFFÜHRUNG IN KASSEL

Mit dem Begriff »Volksoper« sollten die Komponisten und die Theater doch etwas vorsichtiger umgehen. Es genügt nicht, die Handlung in die Zeit der napoleonischen Befreiungskriege zu verlegen, um vor diesem historischen Hintergrund große patriotische Reden und Taten durch eine private Liebesgeschichte zu bagatellisieren. Der heute dreißigjährige Komponist Carl Hans Grovermann wies sich vor drei Jahren durch seine Erstlingsoper »Medea«, die in Gotha und anderswo aufgeführt wurde, als hoffnungsvolle musikdramatische Begabung aus. Sein zweites Werk, »Alkestis«, ließ er unvollendet liegen, als ihm der Text der vorliegenden Oper zu Gesicht kam. »Die heilige Not«, deren Libretto Walter Förster schrieb, ist in der dramaturgischen Anlage daneben gegangen. Vor allem kann bei den Selbstbekenntnissen des Bildhauers Just, seiner Frau Elisabeth und seines jungen Kunstschülers nicht von Volkstümlichkeit gesprochen werden. Das Volk schnitzt sich seine Helden aus anderem Holz, fernab von der Atelierstube, wo Meister Just das »Bild der ewiglebenden Liebe« meißelt. Aktiver greift der Ratsherr Petz in den Befreiungskampf ein. Damit er einem Jungen einen Brief an die vor der Stadt stehenden Preußen übergeben kann, wird ein Volksfest mit Armbrustschießen eingelegt, das zwar chorisches Ausleben ermöglicht, aber für die Idee der Oper nebensächlich ist. So zerfällt das Werk in Bilder und Episoden, ohne den Ausgleich zwischen den privaten und vaterländischen Gefühlen zu finden.

Grovermann, ein Schüler von Max Trapp, ist ohne Zweifel eine musikalische Begabung. Statt auf der elementaren Linie der »Medea« weiterzubauen, verfiel er auf das sinfonische Orchester nach Straußscher Art und öffnete weit die Schleusen, um den Text in schäumenden und rauschenden Klängen zu ertränken. Diese ewige Erregtheit der Musik ermüdete rasch, um so mehr, als die Quellen allzu deutlich erkennbar blieben. Wagners »Meistersinger« standen ihm nicht minder Pate wie Puccinis »Tosca«, Pfitzners »Armer Heinrich« wurde neben dem »Evangelimann« von Kienzl zitiert. Die Singstimme, auf die es doch in der Oper in erster Linie ankommt, kam nur an den Kulminationspunkten, wo sie lagenmäßig über dem Orchester schwebte, zu ihrem Recht.

Mag sein, daß ein großer Teil der textlichen Unverständlichkeit auf das Konto des Dirigenten zu setzen ist. Heinz Bongartz fuhr jedenfalls schwerstes musikdramatisches Geschütz auf und deckte so selbst manche an sich durchsichtiger konzipierte Stelle mit Temperament und Lautheit zu. Max Krauß führte die eifrig bemühte, aber in der

Chorregie reichlich konventionelle Spielleitung. Dank ausgezeichneter gesanglicher Leistungen von Claire Autenrieth, Josef Niklaus, Alfred Borchardt und Rudolf Lemcke fand die Oper einen verdienten Achtungserfolg. *Friedrich W. Herzog*

VERJÜNGTE OPERETTE IN DUISBURG

URAUFFÜHRUNG: »DER GROSSE PREIS«

Die Gattung Operette lebt von der Illusion, von einer Fata morgana, die eine märchenhaft schöne Welt in Wort, Ton und Bild vorspiegelt. Wer an diesem Gesetz rüttelt, um die Wunschträume der Atmosphäre zu entblättern, muß Schiffbruch erleiden. Daß die deutsche Operette seit den Vorkriegsjahren sich in stetig abwärtsführender Linie bewegte, ist eine Tatsache, die für alle in dem Augenblick zur Gewißheit wurde, als der Nationalsozialismus mit dem Judentum im Theaterleben aufräumte. Die Öffentlichkeit erkannte plötzlich, daß die sogenannte Unterhaltungskunst zu einem Privileg einer kleinen, abe um so mächtigeren Schicht von Geschäftemachern geworden war. Der Druck auf die Rührseligkeit und frivole Witzemacherei verdarben den guten Geschmack des Publikums und damit den gesunden Sinn für Humor und Komik. Was in der jüngsten Vergangenheit aufgeführt wurde, trug, sofern es nicht aus dem Ungeist der überwundenen Zeit geboren war, den Stempel der Konjunktur oder des Unvermögens. Die Weltgeschichte wurde nach irgendwie operettenfähigen Persönlichkeiten durchgehechelt, und das Ergebnis war entweder eine billige Entgötterung oder ein Rückfall in die Methoden von Straus bis Abraham.

Die historische Operette lebt vom Kostüm, die moderne vom Tanz. »Der große Preis« von Karlheinz Gutheim ist eine deutsche Tanzoperette, die mit sauberen Mitteln unterhält und musikalisch beste Schlagerwerte enthält. Sie ist der erste gelungene Versuch, eine einigermaßen logisch aufgebaute Handlung mit effektvoller und einfallsreicher Musik zu füllen. Bruno Heyn, heute Oberspielleiter der Darmstädter Oper, schrieb das Textbuch, das zwei dankbare Motive kombiniert: das Drum und Dran eines Motorbootrennens und das »Metier« der Ehevermittlung, die in zwei grotesken weiblichen Exemplaren vertreten ist. Der Schauplatz des Geschehens ist der Lido bei Venedig, einer jener konventionellen Orte, die als Verlängerung des Kurfürstendamms angesprochen werden können, darüber hinaus von einer gewissen Romantik der »blauen Adria« und der venezianischen Paläste umwittert sind. Im Vergleich zur Musik ist dem Buch keine besondere Originalität nachzusagen. Dagegen sind die Schlagertexte endlich einmal erträglich, ohne in den Fehler zu verfallen, literarisch anspruchsvoll zu sein. Gutheims Musik klingt. Reich ausgestattet mit klanglichen Wirkungen und instrumentalen Effekten, geht sie ins Ohr. Zwei Klaviere treiben den rhythmischen Elan der Musik vorwärts und heben sich aus dem Orchester stellenweise konzertant heraus. In den Buffoduetten lebt ein gesunder Witz. »Die Katze läßt das Mausen nicht« und »Vergiß mich heute nicht, vergiß mich morgen nicht« haben die Anwartschaft auf verdiente Popularität. Auch der Venezia-Tango und das zärtliche »Bißchen Liebe, bißchen Treue« werden überall zünden[1]).

Die Uraufführung im Stadttheater zu Duisburg war ein eindeutiger Publikumserfolg mit ungezählten Dakapos und einigen Dutzend Vorhängen. Die von Rudolf Scheel geleitete Bühne bereitete dem Werk eine sorgfältige Wiedergabe, an der Regie (Sigurd Baller), Tanz (Uthoff) und Bühnenbild (Wolfgang Hochheim) gleichen Anteil hatten. Richard Hillenbrand dirigierte. Die Provinz ist der Reichshauptstadt durch diese Premiere wieder einmal um einige Längen voraus. *Friedrich W. Herzog*

[1]) Klavierauszug erschienen in Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

DAS SCHLOSSTHEATER IN CELLE NEU ERÖFFNET

Unter der künstlerischen Führung der NS-Kulturgemeinde wird am 13. Mai anläßlich der Reichs-Bach-Händel-Schütz-Feier das alte Schloßtheater in Celle nach erfolgtem Umbau nach langen Jahren wieder der Öffentlichkeit übergeben. Höfische Musik aus dem Barockzeitalter, pianistische Kammerkunst aus der Feder Johann Sebastian Bachs und Georg Friedrich Händels werden seine Räume erfüllen; eine vergessene Händelsche Oper, »Tamerlan«, geht vor seiner Rampe in Szene.

Die Wiedererweckung einer fast vergessenen Kunst läßt an dieser historischen Stätte die Erinnerung an versunkene Zeiten wach werden, wo die Räume von der Lust fürstlicher Festlichkeiten widerhallten. Das Celler Schloß ist uralt; sein Bau begann 1290, in späteren Jahrhunderten wurde es wiederholt umgebaut und 1683 mit einem eigenen Theater versehen, das rund 200 Jahre, wenn auch mit Unterbrechungen, benutzt wurde. Wie alle fürstlichen Theaterbauten diente es ausschließlich dem »Amusement« der residierenden Fürsten. Sein kleiner, mit Parkett und zwei Rängen versehener Zuschauerraum bietet die Urform des Barocktheaters, in dem sich Damen und Herren vom Stande nicht nur versammelten, um Stücke zu sehen, sondern um selbst gesehen zu werden. Dann und wann wurde auch »das Volk« zugelassen. Die Hofkapelle war sogar berühmt; der junge Sebastian Bach wanderte wiederholt von Lüneburg nach Celle, um ihren Konzerten unter dem »Musikantenmeister« Philipp la Vigne zu lauschen, und trat sogar auf einige Zeit als Geiger bei ihr ein. So hat er auch im Schloßtheater künstlerisch gewirkt, wenn auch nur als bescheidener Musikus und ohne daß jemand seine künftige Größe ahnte.

Dann verödete das Schloß; Familientragödien hinter den Kulissen des Herzogshauses machten dem fürstlichen Stamm ein Ende, und erst ein Menschenalter später, im Jahre 1774, entschloß man sich, das Theater wieder instand zu setzen, wobei es seine heutige Gestalt erhielt. Die letzten Könige von Hannover nahmen hier ihren Sommeraufenthalt. Neben Bällen und anderen höfischen Festen wurde wieder häufig Theater gespielt; sogar »Freischütz« und »Oberon« gingen in Szene. Häufig kamen Mitglieder des Hannoverschen Hoftheaters hinüber. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts hörte der Betrieb des Theaters auf; es wurde wegen Feuersgefahr geschlossen und schien damit endgültig der Vergessenheit anheimgefallen.

Jetzt wird das Schloß zum Landeserbhofgericht umgebaut und bei der Gelegenheit auch das alte Theater wieder erneuert. Im Zeichen des nationalsozialistischen Kulturaufbaus erleben wir auch hier das Wiedererstehen alter Kunst, die Anknüpfung an eine Tradition, die ruhmreich und befruchtend war, trotz Vergänglichkeit und Zeitgebundenheit.



Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde

Die Nationalsozialistische Kulturgemeinde, die annähernd 2 Millionen Volksgenossen umfassende Kulturorganisation der nationalsozialistischen Bewegung, veranstaltet vom 6. bis 12. Juni 1935 in Düsseldorf ihre Zweite Reichstagung. Schon die erste Reichstagung, die im vorigen Jahre in Eisenach stattfand, war ein bedeutendes Aufbruchssignal des neuen Kulturlebens unseres Volkes.

Die kommende Reichstagung wird in einem einzigartigen großen Überblick einen Querschnitt durch das vom Nationalsozialismus geförderte junge deutsche Kulturschaffen bieten. Alle Zweige unseres kulturellen Lebens werden dort erfaßt, aus jedem Gebiet künstlerischer Arbeit werden richtungweisende Leistungen, für die sich die Bewegung einsetzt, vor Deutschland und der Welt gezeigt werden. So finden u. a. statt die Uraufführungen einer Oper, eines Schauspiels, eines Marionettenspiels — dieser Kunstzweig hat durch die planvolle Förderung von seiten der Jugendgruppe der NS-Kulturgemeinde neuen Auftrieb bekommen —, zahlreicher Orchester- und Kammermusikwerke, darunter die von der NS-Kulturgemeinde in Auftrag gegebenen Neukompositionen zum »Sommernachtstraum«, von Weihespielen der Jugend und eines großen Kulturfilms. Daneben werden Ausstellungen von Malerei und Plastik und von vorbildlichem Kunsthandwerk gezeigt. Dichter werden aus ihren Werken lesen. Schon dieser kurze Überblick zeigt, daß eine derartige zusammenfassende Übersicht des künstlerischen Schaffens der deutschen Gegenwart bisher noch nie gegeben worden ist.
In der ersten Märzwoche eröffnete die Abteilung Bildende Kunst ihre zweite große Berliner Ausstellung in den Räumen des Hauses Tiergartenstraße 21 a, in denen früher die Secession ausstellte. Diesmal kam es nicht auf die Auslese einer möglichst großen Anzahl schöpferischer Kräfte aus dem ganzen Reich an, sondern es handelt sich um eine Kollektivausstellung, in der etwa 60 Bilder gezeigt werden, die Ferdinand Spiegel im Sarntal geschaffen hat. Weiter werden Plastiken und die Entwürfe zu den Befreiungsdenkmälern gezeigt, die Professor Joseph Thorak in der neuen Türkei bauen soll. Und zum dritten sieht man die preisgekrönten Entwürfe zum Schlageter-Forum in Düsseldorf. Engste Verbundenheit mit dem Volkstum und heroische Auffassung des Menschen und der Landschaft sind das Kennzeichen dieser Ausstellung, die in der Tagespresse einhellige Zustimmung gefunden hat. — Einige Tage später wurde in den oberen Räumen des Ausstellungsgebäudes von der Abteilung Kunsthandwerk eine Ausstellung »Kultur im Heim« eröffnet. Zusammen mit der Abteilung Bildende Kunst wurden hier vorbildliche Wohnräume geschaffen, an denen das deutsche Kunsthandwerk mitgearbeitet hat, und deren Ausgestaltung und Ausstattung werkecht und deutsch ist.

DIE ARBEIT IN DEN GAUEN

Der Hauptakzent der Arbeit in den Gauen liegt naturgemäß nach wie vor und in immer mehr verstärktem Maß in der Heranziehung der Arbeiter und Bauern. So spielte das Grenzlandtheater Görlitz mehrmals vor 4000 Arbeitern im Zittauer Revier an der tschechischen Grenze, und in Gelsenkirchen fand im größten Saal der Stadt ein »Fest der Betriebsgemeinschaft«, das die NS-Kulturgemeinde für die Mitglieder eines großen Gelsenkirchner Betriebes veranstaltete, statt. Diese Feier war die erste ihrer Art im Gau Westfalen-Nord überhaupt, und die Presse schrieb dazu, der Erfolg der Veranstaltung sei bahnbrechend gewesen und habe gezeigt, wie man solche Betriebsfeiern großzügig organisieren kann. — Besonders erfolgreich ist die Aufbauarbeit der Jugendgruppen in Ostpreußen, von denen bereits 40 mit 12 000 Mitgliedern bestehen. Als Neueinrichtung wurden von der Jugendgruppe der Amtsleitung Wanderbüchereien in Form von verschließbaren Bücherschränken geschaffen, mit denen zuerst die armen Gaue, d. h. also Ostpreußen, Pommern und Thüringen versorgt werden. — Der Thüringische Innenminister hat die Veranstaltungen der NS-Kulturgemeinde im Gau Thüringen als gemeinnützig anerkannt. Sie sind damit von der Vergnügungssteuer befreit. — In München wurde von der NS-Kulturgemeinde und dem NS-Lehrerbund eine deutsche Erziehungsakademie geschaffen, deren wichtigste Abteilungen (Volkssportschule, Feiergestaltung, Unterricht und Erziehung, Weltanschauliche Grundlage) bereits zu arbeiten begonnen haben.

DER VIERTE BAND DER »DENKMÄLER ITALIENS«

Waren Band 1 und 2 des großen italienischen Denkmälerwerkes der Musik der venezianischen Markuskirche unter den Gabrielis und der dritte den Kleinmeistern von Novara gewidmet[1]), so wendet sich der vierte der Camerata von Florenz zu und behandelt als deren ältesten Ideenträger Vincenzo Galilei, den Vater des Astronomen. Betreuer des Bandes, der wieder monumentales Äußeres und verschwenderischen Reichtum an Faksimilebeigaben zeigt, ist ein Schüler von G. Cesari: Fabia Fano. In einer weiträumigen Einleitung behandelt der Herausgeber die auf den Kreis um Bardi hinführenden Tendenzen der Ästhetik und Musiktheorie. So treffend die aristokratische Wendung im Textproblem des Madrigals gegenüber den musikalischen Gedichten des 15. Jahrhunderts geschildert wird, so wenig scheint mir doch Glarean als Ahnherr der Monodisten erhärtbar zu sein; denn wenn er den »Phonascus« über den »Symphoneta« stellt, so meint er den Gegensatz von Tenores-Erfinder und Tenores-Bearbeiter — das aber betrifft jene spezifische Cantus firmus-Liedkunst, deren italienischer Parallelzeuge etwa das Odhekaton des Petrucci wäre. Sucht man bei Glarean einen Weg zu Galilei, so böte ihn noch am ehesten seine Nachricht von jenem Humanisten Hermann von dem Busche, der 1506 ein Loblied auf Köln im dorischen Ton zur Begleitung der Lyra gesungen. Doch dies nebenher. Einleuchtend ist der Hinweis auf das Trienter Konzil, dessen Textverständlichkeits-Forderungen vielleicht weniger liturgischer als literarisch-humanistischer Einstellung seiner Väter entsprungen sind — hier marschiert deutlich die Altertumsschwärmerei, die dann das Florentiner Chordrama gebären sollte.

Zur Biographie: Gegenüber dem Fétis-Riemannschen Geburtsjahr »um 1533« läßt Fano seinen Helden mit den neueren, italienischen Forschern schon »um 1520« geboren werden, doch weiß auch er die Jugendgeschichte nicht weiter aufzuhellen, bis der Provinzial-Florentiner 1560 nach Pisa kommt, wo er zwölf Jahre später heiratet und als Musiklehrer sechs bis sieben Kinder ernährt hat. Aus dieser Epoche stammen sein erstes Lautenbuch, die erste Fassung des Dialogs Fronimo und das erste Madrigalwerk, von dem nur ein Stimmheft erhalten blieb. Um 1574 siedelt Galilei nach Florenz über, wo er bis zum Tode verblieb (einen früheren und spätere Besuche bei Zarlino in Venedig und kurze Aufenthalte in Rom und München ungerechnet). Dieser Spätzeit gehört die Abhandlung über »Alte und moderne Musik« (1582), der Ugolinogesang und die Jeremiasklage für die Cameratisten an, ferner die zweistimmigen Kontrapunkte, die zweite Ausgabe des »Fronimo«, das allein in Danzig erhaltene zweite Madrigalbuch, der Diskurs über Zarlino, und eine Reihe von Handschriften auf der Florentiner Nat.-Bibl.: das Lautenbuch von 1584 und eine Abhandlung über den Gebrauch der Konsonanzen. Der 2. Juli 1591 bleibt sein Begräbnistag.

Dankenswert die Faksimilewiedergabe aus der Antikenabhandlung mit den Mesomedes-Hymnen, ebenso die Darlegung der neuen Wendung Galileis zum Volksmäßigen entgegen der Zarlinoschen Kunstgelehrsamkeit, sowie seiner Absage an das vollstimmige Madrigal zugunsten des neuen Rezitativs, das er aus der Lektüre der Alten schöpferisch herausliest. Statt Fanos Erläuterungen weiter zu verfolgen, wenden wir uns dem sehr reichen Musikteil zu. Da ist besonders die Übertragungstechnik der Lautenstücke zu loben, die entgegen der lautenfremden Polyphonierungssucht gewisser Herausgeber das Griffmäßige der Tabulatur erfreulich klar beibehält. Gegenüber bisher bloß drei Beispielen bei O. Kinkeldey ist nun ein stattlicher Reichtum an Ricercaren und Madrigal-

[1]) Vgl. »Die Musik«, XXV. Jahrg., Heft 7, Seite 519; XXVI. Jahrg., Heft 11, Seite 848; XXVII. Jahrg., Heft 1, Seite 63.

einrichtungen greifbar, die Galilei nur mit geringen Gorgiazusätzen und fast ohne eigentliches Reißwerk intavoliert hat (sehr nützlich die regelmäßige Beigabe der Originale!). Seine eigenen Lautenstücke erhellen die Frühgeschichte der Suite. Den Hauptteil aber nimmt die Partitur des zweiten Madrigalbuches ein — fesselnd durch den deklamatorischen Hang zu isorhythmischen Stimmballungen, durch chromatische Wagnisse, durch vielteilige Durchkompositionen — Denkmäler einer in stärkster Umformung befindlichen Kunstwelt. Daß Galilei zum Rütteln am Kontrapunkt dadurch berechtigt war, daß er ihn selbst meisterlich beherrschte, zeigt besonders der venezianische Prunk seiner achtstimmigen Andreas-Historia am Schluß. Ein höchst belehrender und fesselnder Foliant! *Hans Joachim Moser*

* MUSIKCHRONIK DES DEUTSCHEN RUNDFUNKS *

BILANZ DER MEISTERKONZERTE

Die Reihe der »Meisterkonzerte des deutschen Rundfunks« wurde mit dem (bereits in unserer letzten Musikchronik besprochenen) 14. Konzert aus Leipzig abgeschlossen. Wir möchten dabei die Hoffnung aussprechen, daß diese Konzertreihe, die dem deutschen Rundfunk ein künstlerisch eigenes Gepräge verlieh und die Vielseitigkeit deutscher Musikentwicklung und Musikgestaltung einem größeren Hörerkreis vorbildlich nahebrachte, im nächsten Winter wieder aufgenommen werden möge. Was wir nun aus der verklungenen Sendereihe noch besonders hervorheben müssen, ist der einheitliche künstlerische Grundsatz, nach dem die einzelnen Sendungen von der Reichssendeleitung bestimmt und verteilt wurden, und dann die große Orchesterkultur, die der deutsche Rundfunk — von kleineren Schwankungen abgesehen — hiermit einheitlich zur Schau stellen konnte. Der hieraus sprechende Wille, die funkische Vermittlungsform ganz den Eigengesetzen des zu vermittelnden Kunstwerks unterzuordnen bzw. anzupassen, ist damit in dieser Sendereihe so eindeutig zum Ausdruck gekommen, daß er nun auch richtunggebend für jede kleinste Einzelhandlung der funkischen Musikpflege werden muß, — mag es sich hierbei um die Form der Kunstdarstellung, der Kunstwahrnehmung oder um die der Kunstbeurteilung handeln. Denn nur so kann der förmliche Gegensatz zwischen sog. öffentlicher Musikpflege und funkischer Vermittlung vollkommen ausgeglichen werden; wenn alle Vermittlungsformen unterschiedslos in den Dienst um die Pflege und Wahrung gleichbleibender Kunstbedingungen und Kunstgesetze gestellt werden — Gesetze, die wohl durch besondere Formen und Gattungsarten erweitert werden können, aber niemals in ihrer grundsätzlichen Geltung und Bedeutung verändert werden dürfen.

Es war endlich sehr passend, den letzten Abschnitt der Meisterkonzerte mit Werken von Bach und Händel zu beschließen und somit diese Sendereihe in die Festveranstaltungen des Bach- und Händel-Jahres überzuleiten. In diesem Sinne werden auch wir in den nächsten Heften diese Festkonzerte unter dem Untertitel: Bach und Händel geschlossen betrachten.

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

In der zweiten und dritten Folge der Sendereihe »*Zeitgenössische Musik*« hörten wir bereits bekannte Orchesterwerke von *Albert Jung* und *Ernst Gernot Klußmann* (Reichssender Köln) sowie von *Otto Besch* und *Karl Höller* (Reichssender Königsberg). So wurde die »Rhapsodie« für großes Orchester von Jung anläßlich ihrer Mannheimer Uraufführung im zurückliegenden Januarheft der »Musik« bereits als »ein untadeliges orchestrales Gesellenstück« bezeichnet. Wir schließen uns dieser Beurteilung an und glauben, daß der Komponist den Ausgleich durch eine Vertiefung der vielseitigen Mittel, die er wohl schwungvoll, aber nicht ganz organisch auswertet, erreichen kann. Daß eine mit größerem Zeitabstand gereiftere Aufführung auch allgemein den Stil des Komponisten fördern kann, läßt die Sinfonie in c-moll von Klußmann deutlich erkennen. Klußmann verlegte u. W. seine musikalischen Lehrjahre von

Hamburg nach München und zeigte seine Begeisterung für Bruckner und dessen süddeutsche Klangfülle in der uns bekannten und sehr breit angelegten Urfassung dieser Sinfonie. Dann ging der »Norddeutsche« an die Umgestaltung, die zu einer Neugestaltung wurde. Er verläßt dabei seine verpflichtende historische Bindung an Bruckner nicht, bildet sie aber in sehr persönlicher Weise um. Das, was bei Bruckner die gewaltige breite Klangfülle und die weltanschaulich bedingte Formenweite ist, wird jetzt bei Klußmann rein thematisch konzentriert, — eine Konzentration, die sich in einer mehr gedrängten Form und einer thematisch verschärften Harmonik zeigt. Dies trifft im besonderen Maße auf die große Steigerung des letzten Satzes zu, die übrigens ebenfalls im Septemberheft 1934 der »Musik« im Bericht über das 1. Niederdeutsche Musikfest in Bad Oeynhausen entsprechend hervorgehoben wurde. Eine gleichbeachtete Anerkennung fanden im Juliheft der »Musik« die »Hymnen für Orchester« von Karl Höller, der dort beim Bericht über das Wiesbadener Tonkünstlerfest als eine Hoffnung für die gegenwärtige Musikpflege bezeichnet wurde: »Seine Hymnen für Orchester op. 18 sind vier sinfonische Sätze über gregorianische Choralmelodien, deren sinfonische Ausweitung in einem harmonischen Spannungsstil von stählerner Härte vor sich geht. Die Sätze spiegeln eine vitale Rhythmik und Kraft, die die latente Einstimmigkeit der Gregorianik über den Haufen rennt, um sie nur noch als Material, als thematische Substanz für den eigenen Spieltrieb zu verwerten.« Was der Komponist noch abändern sollte, sind gegen Schluß Kleinigkeiten, wie z. B. die sehr hoch geführte Behandlung der Solovioline, die für den Stil dieses Werkes sowohl zu weich wie auch in der Art der Behandlung zu virtuos klingt.

Diesen Orchesterhymnen ging die 1913 komponierte (!) und 1920 uraufgeführte E. Th. A. Hoffmann-Ouvertüre von Otto Besch voraus. Besch steht dem Richard Straußschen Gedanken einer seelischen Programmusik sehr nahe und zeichnet hier mit rein musikalischen Mitteln den geistigen Umkreis der Hoffmannschen Persönlichkeit. Man stelle sich dabei den musikalischen Schwung des Straußschen »Don Juan« vor, der in dieser Hoffmann-Ouvertüre mitschwingt und doch vom Komponisten in zwar verwandter, aber dennoch eigener Harmonik ausgeführt wird. Besch beweist damit bereits in einem älteren Werk ein großes Maß musikalischer Reife und Kompositionstechnik.

ALLGEMEINE PROGRAMMFESTSTELLUNGEN

Bei einem allgemeinen Programmvergleich macht sich diesmal der Karneval in verschiedener Beziehung bemerkbar. Es kam z. B. darauf an, auch einmal von der Kunstmusik einen entsprechenden Stimmungsbeitrag zu fordern. Hier fand der Deutschlandsender die beste Lösung in seiner Programmzusammenstellung »*Sinfonischer Karneval*«. Dann lassen sich aus einer statistischen Zusammenstellung der musikalischen Abenddarbietungen interessante Rückschlüsse auf die Karnevalsfreudigkeit der einzelnen Sendebezirke ziehen. Gehen wir dabei von den sog. kunstmusikalischen Veranstaltungen aus, die sonst zahlenmäßig bei den Reichssendern Leipzig, München und Köln (Köln in letzter Zeit mit gewissen Ausnahmen) gleich sind, so war diesmal das Verhältnis zwischen Leipzig und München 3 : 1 und zwischen Leipzig und Köln sogar 4 : 1. Das soll in diesem Rahmen für Köln kein Vorwurf sein; im Gegenteil: Köln brachte in einer Faschingsringsendung einen herzlichen, natürlichen und damit den schönsten Beitrag eines lustigen Volkshumors. Doch zurück zu unseren eigentlichen Aufgaben: Hier ist noch hervorzuheben, daß in der letzten Zeit die Oper vom Rundfunk sehr bevorzugt wurde. Leipzig brachte eine sehr gute Aufführung von Mozarts *Don Juan* und vermittelte ferner aus der Dresdener Staatsoper die im letzten Heft der »Musik« eingehend besprochene Oper »*Der Günstling*« von Rudolf Wagner-Régeny; beide Opernaufführungen wurden auch vom Deutschlandsender übernommen. Königsberg stellte als Reichssendung Szenen aus der Oper »*Turandot*« von *Adolf Jensen* in der Bearbeitung von *Herbert Gerigk* vor. Wir glauben dabei, daß die Wirksamkeit dieser Opernzusammenstellung im Rundfunk von den Veranstaltern vielleicht etwas überschätzt wurde. Sollte jedoch diese Reichssendung eine Bühnenaufführung erreichen, so könnte damit auch die Gelegenheit gegeben sein, ein mehr verbindliches Urteil über diese Opernbearbeitung zu gewinnen. Hamburg brachte ebenfalls als Reichssendung die Händel-Oper »*Alcina*«, auf die wir im Rahmen unserer Bach- und Händel-Besprechungen zurückkommen werden. Sehr wirkungsvolle Aufführungen erzielten weiterhin Breslau mit der heiteren Oper »*Angelina*« von Rossini und

München mit der komischen Oper »*Der Wildschütz*« von Lortzing (aus dem Münchener Staatstheater).
Eine sehr feine intime Kammermusiksendung hörten wir über Kassel—Frankfurt aus dem Hause des Oberpräsidenten von Hessen-Nassau, Prinz Philipp v. Hessen, wo man Musik aus der Heinrich-Schütz-Zeit am Kasseler Hof mit alten Instrumenten spielte und den Rundfunkhörerkreis damit in feiner Form an den musikalischen Gemeinschaftsgedanken der Hausmusik erinnerte. Der Reichssender Berlin erfüllte gegenüber dem verstorbenen Komponisten *Richard Wetz* eine selbstverständliche Pflicht dadurch, daß er zum 60. Geburtstage des Komponisten die (übrigens noch sehr brucknernahe) 2. Sinfonie als Reichssendung aufführte. Breslau setzte seine Sendereihe »Schlesischer Komponisten« fort, während jetzt auch Stuttgart mit gleichartigen Sendefolgen »Badischer Komponisten« hervortritt. So hörten wir u. a. vom Stuttgarter Sender bzw. vom Baden-Badener Sinfonieorchester unter Leitung *Herbert Alberts* als Nachtsendung ein Concertino für Klavier und Orchester von *Josef Schelb*, das mit seiner charakteristischen und eigen empfundenen Thematik und Klangerfindung aufhorchen ließ. Möglicherweise kann dieses unser Urteil bei einer für April angezeigten weiteren Aufführung Schelbscher Werke eine Ergänzung erfahren, weil wir bei dieser Mitternachtssendung den Lautsprecher nur gedämpft benutzen konnten.
Das Interesse für ausländische Musik bezog sich diesmal mehr auf nordische Kulturkreise. Ferner veranstaltet Berlin einen sehr anregenden Zyklus: »Das Ausland spielt zum Tanz«, den wir nach genügender Materialsammlung im Besprechungsteil der Unterhaltungsmusik kritisch auswerten wollen.

GRÖSSERE WERKE ALS FESTE RUNDFUNKAUFTRÄGE!

Durch einige Sender (insbesondere des Deutschlandsenders und des Reichssenders Köln) wird zur Zeit der Gedanke stark in den Vordergrund gerückt, größere Werke für den Funk in festen Auftrag zu geben, — ein Gedanke, der im Kampfe für ein zielbewußtes künstlerisches Schaffen und gegen stilistische Improvisationsgestaltungen und Flüchtigkeiten nur zu begrüßen ist. Haben wir doch noch viele Fälle beobachten müssen, bei denen das freie künstlerische Schaffen nur insofern eine funkische Bedeutung hatte, als es hierbei galt, mit Schnelligkeit und Wissen um die rein funkische Form das Funkprogramm aus unvorhergesehenen Verlegenheiten zu helfen. Derjenige bestimmte dann die funkische Kunstgestaltung, der diesen beiden Merkmalen: Schnelligkeit und Geschicklichkeit am nächsten stand.
Man belegte eine solche Schaffensart dann meistens mit dem Titel einer »Gebrauchsmusik« und wies dabei sogar auf die Werke Bachs, die ja letzthin auch unter Gebrauchsbedingungen entstanden seien. Hier übersah man aber das begriffliche Geheimnis der Gebrauchsmusik, die wohl für einen bestimmten Anlaß geschrieben wurde, aber dabei diesen Gebrauchsanlaß weitgehendst überdauerte. Hier gilt es also eine Jahrzehnte alte Nachlässigkeit gut zu machen und das Verhältnis zwischen den einzelnen Programmbearbeitern und der freien Mitarbeiterschaft gründlich zu revidieren. Lag im Rundfunkauftrag das kurzbefristete a-priori der bedingungslosen gegenseitigen Abnahme, so muß der neue Funkauftrag mehr zur Anerkennung der Eigengesetzlichkeit eines kulturverbundenen Kunstschaffens werden. Der Auftrag darf nicht aus einer Programmverlegenheit stammen, sondern aus einer Programmüberlegenheit. Und diese Überlegenheit äußert sich in der zielbewußten Erkenntnis der künstlerisch-kulturellen Gesamtlage und der dadurch geschaffenen Möglichkeiten. Deshalb wird der funkische Abteilungsleiter die besten Ergebnisse in der festen Auftragserteilung gewinnen, der diese künstlerische Gesamtlage mit straffem Können und tiefer Empfindung meistert und so den starken Kultureinfluß des Rundfunks zielbewußt auch im einzelnen propagiert.

VOM WESEN DER HÖRSPIELMUSIK

Eine Breslauer Reichssendung »*Das Leben des Johann Christian Günther*«, Hörspiel von *Wilhelm Krämer* (Text) und *Karl Sczuka* (Musik) gibt uns Veranlassung, die grundsätzliche Bedeutung der Hörspielmusik kritisch zu untersuchen:
Gehen wir zunächst allgemein von dem Unterschiede zwischen der Bühnen- und Filmmusik und der Hörspielmusik aus, so erkennen wir, daß die Bühne und der Film bei der Darstellung eine viel größere Auswahl der Mittel haben und in diesem Verhältnis die Stellung der Beimusik ganz anders bewerten können als es bei der Funkbühne möglich ist. Denn hier muß der Funk auf das visuelle Bild noch verzichten, wodurch die Hörspielmusik ganz

erheblich mehr auf sich selbst gestellt ist und sogar dem eigentlichen Hauptausdruck des Hörspiels, der darstellenden Sprache, klanglich sehr nahe rückt. Dies führt uns zu zwei wichtigen Forderungen gegenüber der Hörspielmusik: Einmal zu der Forderung nach einer organischen Verbundenheit von Text und Musik und zur Forderung nach einem dem Hörspielthema angepaßten und thematisch geschlossenen Stil. Gerade in der Hörspielpraxis beweist sich die kulturelle Verbundenheit der musikalischen Äußerung, die den jeweils zur Darstellung gebrachten Lebensstil richtig und sinngemäß unterstreichen und bekräftigen soll. Wir Musiker wissen dabei ganz besonders, daß bestimmte Tonfolgen, mag es sich um die kirchentonale Gregorianik oder die Dur-moll-Harmonik oder die Ganztonleiter u. a. Klangstile handeln, keineswegs mit dem Lebensstil ihrer Entstehungszeit zu trennen sind und deshalb noch weniger für eine Zeit sprechen können, deren harmonischer und melodischer Klangausdruck ein ganz anderer ist. Diese Übereinstimmung wäre auch bei diesem Stoff, dem Leben des schlesischen Lyrikers Johann Christian Günther um die Wende des 17. bis 18. Jahrhunderts wichtig gewesen und hätte einen stilistischen Bruch vermieden, den der Komponist Sczuka durch seine Verwendung zeitgenössischer Tonwendungen u. E. vollzogen hat. Sczuka ging sogar noch weiter und benutzte ganz deutlich synkopierende Tendenzen der musikalischen Textbehandlung aus unserer neuzeitlichen Unterhaltungsmusik. Was nun die zweite Frage und Forderung nach einer dem Text thematisch angepaßten Stileinheitlichkeit angeht, so bot hier vielleicht der Text gewisse Schwierigkeiten. Der Textgestalter hatte nämlich zur Zeichnung des genialen Vaganten mit der Verschiedenheit realistischer und symbolischer Mittel gearbeitet, und es war nun Aufgabe des Hörers, sich aus den verschiedenartigen Darstellungsformen das Bild des Helden richtig und einheitlich zusammenzusetzen. Die Musik mußte hier also erkennen lassen, daß diese verschiedenartigen textlichen Darstellungsformen keinen Selbstzweck verfolgten, sondern einer Porträtzeichnung Günthers dienten. Sie hatte also die Aufgabe, auch in einer entsprechenden musikalisch-thematischen Skizzierung den einheitlichen Gedanken des Hörspiels herauszuschälen und durfte nicht, wie es der Komponist tat, den einzelnen Bildsituationen beziehungslos, d. h. ohne Bindung an die übergeordnete thematische Idee, nachgehen. Man hatte den Eindruck einer sehr beweglichen Filmmusik, die sich an einzelnen Handlungssituationen stilistisch zersplitterte. Während aber im Film bei der Fülle der filmtechnischen Mittel eine solche Zersplitterung nicht weiter auffällt, so gehört eben beim Hörspiel aus den oben angeführten Gründen die Musik zu den wesentlichsten Hilfsmitteln und erreichte in dieser Form bei der hier besprochenen Sendung nicht die Wirkung, die sich Autoren und Veranstalter wohl versprochen hatten.

LEICHTE UNTERHALTUNG — EIN SCHWERES FUNKPROBLEM

Unter diesem Titel gab der bekannte Oberspielleiter des Deutschlandsenders *Gerd Fricke*, in der Sendereihe »Was sagt ihr dazu« folgende trefflichen Hinweise, durch die übrigens unsere kritischen Maßstäbe für die Unterhaltungsmusik voll und ganz bestätigt werden: »Ein schweres und ein leichtes Problem: Schwer, wenn man sich die Mühe gibt, auf das neue Gesicht unserer Zeit auch ein neues Lachen zu zaubern — und leicht, wenn man den alten Weg mit Schallplatten pflastert, ein paar bewährte Komiker engagiert und unbekümmert eine solistische Nummer an die andere reiht!!« — »Die Losung für uns ist: Wenn ihr noch so lockere leichte Kost bietet, vergeßt nicht, daß ihr auch im kleinsten der Entwicklung eines neuen Lebensgefühls dienen müßt!« — »Wir wollen lustig sein, heiter in unserer Unterhaltung und auch einmal toll bis zur Ausgelassenheit, aber niemals geschmacklos, verlogen neckisch ausgeputzt!« — »Der Schauspieler, der ein Stimmungsartist ohne Herz und Seele ist, kann sich im Rundfunk nicht halten. Das Mikrofon entlarvt jede menschliche Unzulänglichkeit erschreckend schnell!«

Unter diesen Gesichtspunkten treten wir heute einmal den »Tanzliedern« *Albrecht Nehrings* näher, die der Nebensender Stettin über Hamburg vermittelte. Wer möchte nicht diesen an sich schönen Begriff »Tanzlied« erfüllt sehen, in dem musikalisch rhythmische Beweglichkeit und Leichtigkeit sowie die Erfahrung der deutschen Liedentwicklung gepaart werden. Was gab es aber dafür in Wirklichkeit: Die üblichen Schlagerschematismen für Klavier und Gesang! Statt nun einmal die musikalische Deklamation unserer Tanzlieder und Schlagerweisen sinngemäß zu fördern, d. h. die musikalische und die sprachliche Sinnbetonung in ein möglichst gleiches

und natürliches Verhältnis zu bringen, wurde auch hier das synkopierende Schema unserer Tanzrhythmen dadurch als unumstößlich anerkannt, daß sich unsere Sprache wieder einmal bis zur metrischen Unmöglichkeit und sprachlichen Sinnlosigkeit unterordnen mußte. Sollte etwa der Dutzendschlager auf solchen Wegen nun sogar das deutsche Klavierlied beeinflussen wollen??

Kurt Herbst

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

KONZERT

BERLIN: Wenn *Richard Strauß* am Dirigentenpult erscheint, ist man zunächst immer wieder fasziniert von seiner Stabführung, die mit einem Mindestaufwand von Gesten die größtmöglichen Wirkungen erzielt. Dieser »Stil« kommt in erster Linie seinen eigenen Schöpfungen zugute. Seine »*Zarathustra*«-Sinfonie (in der Monstrebesetzung mit 20 ersten Geigen!) wurde zu einem Klangrausch, der in dem »Zarathustra«-Walzer in »Rosenkavalier«-Nähe gesteigert wurde. *Viorica Ursuleac* sang mit ihrem sinnlich leuchtenden Sopran die Freihild-Arie aus »Guntram« und zwei Orchesterlieder, virtuos begleitet von der *Staatskapelle.* Die Interpretation der »Pastorale« Beethovens litt bei aller Durchsichtigkeit der Anlage unter der kühlen Distanzierung des überlegen dirigierenden Altmeisters. — Dr. *Karl Böhm,* Dresden, der mit dem *Philharmonischen Orchester* für die *NS-Kulturgemeinde* konzertierte, erwies sich als Konzertdirigent genialer Prägung. Unter seiner Führung, die urgesund und vital, dabei naiv und lebenswarm ist, spielten die Philharmoniker herrlicher denn je zuvor, denn hier war alles auf die natürlichen Grundlagen des Musizierens gebracht. Die Solistin des Konzerts, das Mozarts Sinfonie D-dur, K.-V. 385, und Brahms' c-moll-Sinfonie als Eckpfeiler herausstellte, war die junge Kammersängerin *Maria Cebotari,* die in Arien von Händel und Mozart warmblütigen Koloraturgesang mit reizvollem Vortrag vereinte. Diese kostbare Stimme kennt bei aller technischen Vollendung noch nicht die Virtuosität als Selbstzweck, die in der Imitation eines Instruments die Grenzen der Kunst aufzeigt. *Friedrich W. Herzog*

Sänger: Ein Lieder- und Arienabend von *Thorkild Noval.* (In der Staatsoper singt Noval kleinere Rollen.) Sein Tenor sehr hell und lyrisch; in der Tonbildung vermißt man einstweilen noch den präzisen, festen Anschlag. Die Interpretation Schumannscher Lieder war gefühlvoll und musikalisch, aber etwas zerfließend in der Kontur. — Sodann *Louis Graveure.* Über Graveures Stimme, die im Grunde ein Bariton bleibt, wenn sie sich auch in Tenorlagen ergeht, ist schon oft gesprochen worden. Sein gesangliches Können und seine Vortragskunst sind erstklassig. Er sorgte auch für eine Programmbereicherung durch den Hinweis auf Mussorgskij-Lieder (die Wiedergabe allerdings in englischer Sprache). — Einen schönen Erfolg ersang sich in den Gesellschaftsräumen des Deutschen Lyceum-Clubs *Milli Rose* mit dem Thema »Goethe im deutschen Lied«. Wesentlich mitbeteiligt der Begleiter: *Hermann Hoppe.* — Weiterhin: der Geiger *Vecsey.* Es zeigt sich immer deutlicher, daß Vecsey, auch was die Verinnerlichung betrifft, zu den herrlichsten Vertretern seines Fachs gehört. Sein Spiel ist ein fast unirdisches Singen, ein leuchtendes Schweben der Töne. Seine Technik: ein fast konkurrenzloser (von gegenwärtigen deutschen Geigern nicht erreichter) Sieg über die Materie. Ein Kunststück nur, und doch überwältigend, Paganinis Fantasie aus Rossinis »Moses«-Oper. Die *G*-Saite mit ihrem Mezzo muß sich wie ein hoher Sopran gebärden. — Fesselnd das erste Konzert einer japanischen Kammersängerin von der Hochschule für Musik in Tokio: *Yoshiko Nagasaka.* Ein nicht sehr kräftiger, knabenhaft unsinnlich anmutender Sopran von untadeliger Schulung, im Timbre unglaublich frisch. In der reizenden Gestik und Mimik der gesammelte Ausdruck einer östlichen Rasse. Einige der japanischen Originalgesänge zeigten in Matrosenrhythmen den Einfluß der Hafenstädte (das Europäische wirkte merkwürdig umstilisiert). Der in Berlin bereits bekannte japanische Dirigent *Kooschi Kishi* konnte für einige Lieder persönlich Beifall entgegennehmen. — Sehr besucht war der Klavierabend des jungen Pianisten *Hans Erich Riebensahm.* Riebensahm ist

bester Klaviernachwuchs. Eine trotzige, gesunde Kraft, der jedoch in den Diskantpassagen, dem schnellen Figurenwerk, noch der blitzende Schliff mangelt. Aber der Künstler weiß um den Begriff des Monumentalen und ist im Klanglichen äußerst feinhörig. Auf dem Programm das Modestück dieses Winters: Regers Bach-Variationen. — Im Konzerthaus des Westens der Klavierabend von zwei jungen begabten Pianisten, die in Berlin studiert haben: *Walter* und *Helmut Dignas*. Es wird mir darüber berichtet, daß Walter Dignas der noch Bessere ist. Guter Anschlag, ein ausgezeichnetes Können. Zum Schluß von beiden gespielt: Regers Beethoven-Variationen für 2 Klaviere. — Das *Zernick-Quartett (Helmut Zernick, Theo Schwoon, Heinz Kirchner, Helmut Reimann)*, das seinen I. Kammermusikabend gab, hat sich rasch in die Gunst des Publikums hineingespielt. Der jugendliche Primgeiger Helmut Zernick führt mit hinreißender Musikalität. Viel zu sagen wäre über Regers eigenartiges Klarinettenquintett op. 146, bei dem Prof. *Alfred Richter* mitwirkte.
Schließlich die Fülle der Bach-Konzerte. *Georg Schumann* mit seiner *Singakademie* brachte das Magnifikat und Kantaten, wobei nur die Massenbesetzung immer wieder die alte Streitfrage ist. Von den Solisten sind *Adelheid Armhold* (Sopran) und der Bassist *Fred Drissen* hervorzuheben. — Bachsche Kammermusik in delikater Auswahl in der *Preußischen Akademie der Künste*. Stilfremd dabei der moderne Flügel, den *Georg Schumann* allerdings sehr zurückhaltend meisterte. Einen Sondererfolg hatte die Cembalistin *Eta Harich-Schneider*. — In der alten Garinsonkirche Bachsche Orgelwerke (Weimarer und Leipziger Zeit), gespielt von dem jungen *Berthold Schwarz*. Sein Registrieren schlicht und ungekünstelt. Mitwirkende: *Hilde Weyer* (Sopran), sowie die Geigerin *Käte Grandt* (sehr begabt). — *Hermann Diener* mit seinem *collegium musicum* warb für den »*Fröhlichen Bach*« vor der Jugendgruppe der NS-Kulturgemeinde. Neben Brandenburgischen Konzerten und einer Suite auf dem Programm: die »Kaffeekantate«, deren Schicksal sonst zu sein scheint, in der Gesamtausgabe zu ruhen. Ursache: die instrumental geführten Singstimmen, die ein Höchstmaß von Gesangstechnik erfordern. Am besten schnitt ab *Karin Schwaner* (Liesgen). — In der Marienkirche erinnerte der jetzt in Berlin wirkende *Kurt Thomas* an sein Jugendwerk: die Markus-Passion. Ausführende: Die *Kurt-Thomas-Kantorei* unter Leitung des Komponisten. — Beethovens »Neunte« brachte *Karl Dammer* im *4. Sinfoniekonzert des Deutschen Opernhauses*. Die Wiedergabe sehr willensbetont, manchmal zu metronomisch exakt und ungewöhnlich in den Zeitmaßen. Die Solisten: *Elisabeth Friedrich, Luise Willer, Willi Wörle, Ludwig Windisch* (erste Kräfte des Opernhauses). Dazu der *Bruno-Kittelsche-Chor*.

Alfred Burgartz

Die Einrichtung der »*Stunde der Musik*« hat mit einer Reihe von 23 Veranstaltungen ihre Daseinsberechtigung voll erwiesen. Die Förderung des künstlerischen Nachwuchses durch die Zugkraft bekannter Namen ist ein Mittel, dem auch das Publikum Geschmack abgewinnt. Weniger glücklich ist man in der grundsätzlichen Anordnung der Vortragsfolgen gewesen: Hier hat man sich allzu häufig auf das bewährte Alte verlassen und einen wesentlichen Punkt des kulturellen Programms dieser Abende außer acht gelassen, nämlich die Berücksichtigung der zeitgenössischen Musik. Der letzte Nachmittag umschloß eine eindrucksvolle Bach-Feier: auf die Sonate g-moll für Flöte und Clavicembalo, für deren Wiedergabe *Rolf Ermeler* sein bewährtes Können einsetzte, folgte das »Musikalische Opfer« in jener stilistisch einwandfreien und künstlerisch sorgfältigen Ausdeutung, wie wir sie von der Bach-Pflege *Hermann Dieners* und seines Collegium musicum her gewöhnt sind. Auch dieses Abschlußkonzert wies erfreulich starken Besuch auf — ein Beweis für die Werbekraft der NS-Kulturgemeinde, die mit ihrem Publikum der »Stunde der Musik« die eigentliche Daseinsmöglichkeit geschaffen hat.
Der zweite Chopin-Abend von *Johannes Strauß* brachte die zyklische Darstellung der Präludien und Etüden, — ein Unterfangen, das nur Pianisten von Format ansteht. Johannes Strauß löste diese bedeutende Aufgabe mit federnder, eleganter Technik und wußte die kaleidoskopartig wechselnden Bilder dieser reizvollen Kleinkunst phantasievoll genug nachzuzeichnen, so daß seine (beträchtlich angewachsene) Gemeinde nachhaltige Eindrücke nach Hause nahm.

Ernst Schliepe

BREMEN: Zwei Uraufführungen brachte das vom Domchor mit Unterstützung des Lehrergesangvereins und des Bremer Sinfonie-

orchesters unter Leitung von Musikdirektor *Rich. Liesche* veranstaltete Chor-Orchesterkonzert, dessen Programm nur aus Werken des neuerdings auch außerhalb Bremens Beachtung findenden Bremischen Komponisten *Karl Gerstberger* bestand. Zwei preisgekrönte Chöre für Männerstimmen erlebten ihre erste Aufführung: »*Die Deutsche Hymne*« (Text nach Fichte »Du sollst an Deutschlands Zukunft glauben . . .) und der mit dem ersten Preis der »Deutschen Arbeitsfront« in Berlin ausgezeichnete »*Weckruf und Lob der Arbeit*« (Text aus Goethes »Pandora«). Beide Kompositionen zeichnen sich durch straffe, markant männliche Rhythmik und hymnischen Schwung aus. Besonders der »Weckruf der Arbeit« ist mit dem einleitenden Solo des Meisters und den viermal wechselnden Chören der Schmiede auf die Kraft der Elemente im Dienste der Arbeit ein auch thematisch wuchtiges Prunkstück für Männerchor mit Orchester. Die bedeutendste Gabe des Abends blieb aber doch die Erstaufführung einer Art burlesken Kantate, des »Concerto dramatico« nach Goethes in Morris' »Jungem Goethe« abgedrucktem, ausgelassenen Text. Es ist eine sehr weltliche Kantate für Chor, Soli und Orchester voll Witz und Humor. In ihrem linear-polyphonen Stil kommt sie von Bach und Händel her; sie hat förmlich Angst vor romantischer Gefühlsverwirrung und verläßt sich ganz auf den musikalischen Intellekt. Die Erfindung der Themen ist aber voll sprühenden Witzes; Capriccios, Kanondurchführungen und ausgewachsene Fugatos bringen wirbelnde Bewegung in das uranfängliche Chaos der Langeweile und münden aus in einen Presto-fugato-Tanz, trunken von »Sturm und Drang«. Die Uraufführung eines thematisch lebendigen und rhythmisch bewegten »Divertimento für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott« von *H. J. Therstappen* wurde vermittelt durch die neugegründete Bläservereinigung des Bremer Staatsorchesters, bestehend aus den Kammermusikern *Ed. Wißmann* (Flöte), *Franz Lauschmann* (Oboe), *Heinr. Rinne* (Klarinette), *Rud. Rottensteiner* (Fagott) und *Paul Baarts* (Horn). Als Erstaufführungen brachten die letzten beiden Philharmonischen Konzerte *Georg Schumanns* Humoreske über das Thema »Gestern Abend war Vetter Michel da« und *Paul Graeners* stimmungsschwere, im letzten Satz mit allen Bläsern brucknerisch ausklingende »Sinfonia breve«.

Gerhard Hellmers

FRANKFURT a. M.: Am Anfang der Konzertspielzeit ist die *Museumsgesellschaft* mit dem *Orchesterverein* verschmolzen worden. Die Zusammenfassung des ältesten, im Lauf der Jahrzehnte recht konservativ gewordenen Konzertinstituts mit dem jüngsten, während der letzten Jahre sehr aktiv hervorgetretenen, unter dem alten, ruhmvollen Namen lag aus finanziellen und aus organisatorisch-kulturpolitischen Gründen nahe. Sie legt aber der Stadt Frankfurt, die sich in dem neuen Einheitsinstitut den überwiegenden Einfluß gesichert hat, auch eine erhöhte Verantwortung auf. Die Zahl der Veranstaltungen ist auf 12 Freitags-(Sinfonie-)Konzerte, 8 Kammermusikabende und 6 Sonntags-Volks-Konzerte — man hat diese nicht gerade glückliche Bezeichnung beibehalten — eingeschränkt worden. Die Freitags-Konzerte werden vom *Städtischen Orchester* gespielt und fast alle von *Georg Ludwig Jochum* geleitet. Die Volkskonzerte dirigiert *Hans Rosbaud* an der Spitze des verstärkten *Orchesters des Reichssenders Frankfurt*. (Nur zwei Abende sind den zwei ersten Kapellmeistern der Oper: *Karl Maria Zwißler* und *Bertil Wetzelsberger* als Gastabende eingeräumt worden.) Hat sich der noch sehr junge *G. L. Jochum* an der Stätte, an der früher neben den hervorragenden Gastdirigenten Orchesterführer wie Mengelberg, Furtwängler, Scherchen, Krauß gewirkt haben, bewährt? Sein Talent und sein Streben stehen außer jedem Zweifel. Erfahrung und letzte technische wie vor allem geistige Sicherheit muß er sich erst erwerben. Man wünscht ihm ein weiteres, jugendlich-beschwingtes Wachstum, denn vom Wesen und Können des Dirigenten hängt ja auf die Dauer auch die Leistungsfähigkeit des Orchesters ab. Aus den bisherigen Programmen Jochums sind hervorzuheben: das »*Concerto*« des alten *Gottfried Heinrich Stölzel*, das jetzt durch viele deutsche Konzertsäle geht, die Ouvertüre zum »*Käthchen von Heilbronn*« von *Pfitzner* und die »*Invention für Streichorchester*« von *Ernst Schiffmann*, die zur Uraufführung kam. Unter Bezugnahme auf Bach und den späten Beethoven sucht der nun 34jährige, ein Schüler Kaminskis, aus spätromantischem Klangempfinden den Weg zu eigenem Ausdruck und eigener Gebärde im Zusammenhang mit der großen Musikbewegung unserer Zeit. Noch überwiegen das Können und die kompositionelle Arbeit die Grundkraft der Erfindung und Gestaltung. Aber sowohl die rhythmisch stark bewegten Teile als auch die Episoden verhaltener Lyrik

lassen eine fruchtbare Entfaltung dieser Begabung erwarten. Der günstige Gesamteindruck der Invention entsprach im allgemeinen dem Eindruck des zweiten Streichquartetts (a-moll), mit dem derselbe Autor uns in einer Kammermusik des »Museums« vom *Peter-Quartett* zuerst vorgestellt wurde. Unter *Wetzelsberger* kamen nach einer gut ausgewogenen Wiedergabe von Mozarts g-moll-Sinfonie die vom Deutschen Musikfest 1933 her bekannten »Italienischen Lieder« von *Werner Egk* zu Gehör sowie die dreiteilige Suite *»Georgica«*, in der Egk drei oberbayrische Bauernstücke mit einer bedeutenden, vom frühen Strawinskij angeregten Technik melodisch, rhythmisch und polytonal stilisiert. Die Gefahr allen »Kunstgewerbes« ist wie bei den Liedern so auch bei diesen raffiniert und witzig stilisierten Bauernstücken unmittelbar zu spüren. Aber vielleicht steckt hinter diesen so gekonnten Versuchen, Volkstümliches und ausgesprochen Kunstmäßiges zu verschmelzen, noch mehr ursprüngliche Begabung als sich zunächst erkennen läßt. Jedenfalls haben diese, das Gesamtprogramm belebenden Erstaufführungen für den — gleich Schiffmann — 1901 geborenen und in München lebenden Komponisten Interesse erregt und uns auf seine Oper »Die Zaubergeige« neugierig gemacht, die noch in dieser Spielzeit im Frankfurter Opernhaus zur Uraufführung gelangen soll. *Zwißler*, der unter den drei städtischen Kapellmeistern die stärkste und eigentümlichste Persönlichkeit ist, erinnerte mit einer durchgeprägten, warm empfundenen Aufführung an *Schumanns »rheinische« Sinfonie* (Es-dur). Als Solisten hörte man in den Freitagskonzerten: die brillant spielende *Poldi Mildner* und den Klangdichter *Walter Gieseking* am Klavier; die gut formende Sopranistin *Sophie Karst* und den lyrischen Operntenor *Torsten Ralf*; die musikalisch und spieltechnisch ausgezeichnet fundierte Warschauer Geigerin *Eugenja Uminska*, die auf ihre weiblich-lyrische Art sogar dem Konzert von Brahms gerecht wird, und ihren Kollegen *Hugo Kolberg*, der mit dem Vortrag des Beethoven-Konzerts noch einmal den Verlust offenkundig machte, den das Frankfurter Musikleben durch seine Berufung ans erste Pult der Berliner Philharmoniker erleidet. *Rosbaud* vermittelte in den Volkskonzerten u. a. die Ouvertüren *»Beherrscher der Geister«* von *Weber* und zum *»Schauspieldirektor«* von *Mozart*, die *Feuerwerksmusik* von *Händel* und die Kantate *»Jauchzet Gott in allen Landen«* von *Bach* (Solistin: *Ria Ginster*), den *Tanzwalzer* und das *Violinkonzert* von *Busoni*, für das *Georg Kulenkampff* eintrat. Bei den Kammermusiken teilte sich das *Elly-Ney-Trio* mit dem *»Quartetto di Roma«* in die stärksten Erfolge, aber auch die Quartette *Havemann*, *Peter* und *Wendling* hatten ein dankbares Publikum. (Havemann spielte u. a. das Es-dur-Werk von Reger.)

Um die volkstümliche Musikpflege machten sich ferner verdient: die *NS-Kulturgemeinde* mit Kammermusiken des *Kraus-Quartetts* im »Römer«, das evangelische *»Amt für Kirchenmusik«* mit den von Dr. *Rudolf Holle* geleiteten *Vespern* in St. Katharinen, der ausgezeichnete Organist *Helmut Walcher* mit seinen Orgelabenden in der evangelischen Friedenskirche, die Dirigenten *Gustav Maerz* und *Clemens von Droste* mit den *Serenaden* im Hof des Karmeliterklosters und das junge *Lenzewski-Quartett*, das u. a. ein Streichquartett in F-dur von *Kurt Hessenberg* herausstellte. Vorbildlich für die Schulmusikpflege war ein Abend »Scherz und Ernst in der deutschen Barockmusik« im *Lessing-Gymnasium*, bestritten von Schülern unter Leitung von *Hans Burkhardt*. Verdienten Dank ernteten der jetzt von Maerz dirigierte *Schulersche Männerchor* anläßlich seines 70jährigen und der von *Bruno Hartl* dirigierte *»Philharmonische Verein«* anläßlich seines 100jährigen Bestehens. Im freien Konzertieren bewährten sich vor allem die *Münchener Philharmoniker* unter *Hausegger*, der spanische Edelvirtuose des Geigenspiels: *Joan Manén* und das in Frankfurt ansässige Duo der Geigerin *Senta Bergmann* und des Pianisten *Fritz Malata*. *Karl Holl*

HEIDELBERG: Der inzwischen von der Stadt zum Generalmusikdirektor ernannte Leiter des Städtischen Orchesters und der Oper, *Kurt Overhoff*, konnte mit dem Bach-Verein eindrucksvolle Sinfoniekonzerte zustandebringen, in denen Backhaus mit Beethovens G-dur-Konzert, *Ludwig Hölscher* mit den Cellokonzerten von Haydn und Schumann und *Adolf Berg* mit einem Violinkonzert von Spohr verdienten Beifall errangen. Backhaus wuchs über seine frühere virtuose Haltung hinaus zu Höhen reifer Deutung Beethovenscher Größe. Ludwig Hölscher gewann sich ebenfalls neue Freunde durch seinen feinen Klangsinn, jugendliche Musikalität und Entwicklungsfähigkeit. Overhoff setzte sich auch mit Erfolg für *Hegers* Verdi-Variationen ein, der ihn aber bei Weingartners Orchesterbearbeitung der Hammerklaviersonate nicht treu

blieb. Beethovens scharfe Linien zerrannen in Klangfarbenklecksen von wüster Buntheit. *Hermann Zilcher* dirigierte seine Tanzphantasie, ohne damit den an Experimenten reichen Abend aufhellen zu können. Das *Kurpfälzische Kammerorchester* bereicherte diese Sinfonieprogramme verheißungsvoll mit einem Haydn-Divertimento. Prof. Dr. *H. M. Poppen* verklärte mit dem Bach-Verein-Chor den 80. Geburtstag *Philipp Wolfrums*, seines 1919 verstorbenen Meisters, mit der Aufführung des »Weihnachtsmysteriums« von Philipp Wolfrum.

Solistisch wirkten erfreulich mit: *Hedwig Müller-Contwig*, *Lena Stülpnagel*, *Walter Sturm*, vor allem aber *Amalie Merz-Tunner*. — Vier schöne Abende brachten Kammermusik mit drei Operetten (*Peter-*, *Leipziger Gewandhaus-* und *Quartetto di Roma*) und dem Kurpfälzer Kammerorchester mit *Günther Ramin*, der auf dem Cembalo Henry Purcell, J. Kuhnau und zwei Bach-Konzerte spielte. Neben den weltberühmten Quartetten aus Leipzig und Rom konnte das junge Peter-Quartett aus dem Rheinland mit Ehren bestehen. Kurt Overhoffs »Musikalische Morgenstunden« boten auch unbemittelten Volksgenossen große Orchesterwerke unserer Meister mit Einführungen. Ihm und der Stadt seien diese vorbildlichen Sonntagsmorgenstunden im nationalsozialistischen Geiste besonders gedankt.

Die Gedok widmete einen Abend der badischen Komponistin *Clara Faißt*. Nicht nur ihre Lieder, die *Luise Lobstein-Wirz* ausdrucksvoll sang, auch ihre »Deutsche Suite« für Violine (*Elisabeth Börner*) und Klavier (*Irmgard Weiß*) warben ihr Freunde. — Ein weiterer Abend galt dem Liedschaffen der Münchener Komponistin *Philippine Schick*. Die Mannheimer Pianistin *Marcelle Bächtold* brachte mit ihrem Streichtrio Quartette von Brahms und Dvocak klangschön. Im Konservatorium, dessen Leitung Dr. *Fritz Henn* übernahm, spielten *Felix Petyrek* und *Walter Rehberg* Bachs »Kunst der Fuge« in der Bearbeitung von *Erich Schwebsch* an zwei Flügeln. Einleitend weihte Schwebsch in seine esoterische Auffassung der »Kunst der Fuge« ein. Prof. Poppen setzte mit seinem Evangel. Kirchenmusikalischen Institut die Abendmusiken in der Peterskirche fort, neben denen junge Organisten (*Bruno Penzien*, *P. Keßler*) das zeitgenössische Schaffen pflegen, Werke von Kappesser, Walter Drwenski, W. Fortner u. a.

Friedrich Baser

LEIPZIG: Die Gewandhauskonzerte vermittelten im zehnten Konzerte die Bekanntschaft mit den vom Wiesbadener Tonkünstlerfest bekannten »*Hymnen für Orchester*« von *Karl Höller*, die in den vier ausgedehnten, auf gregorianischen Choralweisen fußenden sinfonischen Sätzen eine beträchtliche Satzkunst und starke schöpferische Gestaltungskraft aufweisen und dank einer vorzüglichen Ausführung durch *Abendroth* und das Orchester dem Werk und dem Komponisten einen schönen Erfolg brachten. Im folgenden Konzert erweckte die Erstaufführung der »Variationen über eine schottische Volksweise« für Orchester von *Günter Raphael* Interesse. Die auch von Beethoven bearbeitete Weise »Der treue Johnie« wird von dem Komponisten in Suitenform mit geschickter, formbildender Kraft und geistvoller Phantasie abgewandelt und hatte gleichfalls einen schönen Erfolg. Im 14. Konzert endlich hörte man als Neuheit ein *Klavierkonzert in b-moll* von *Hans Wedig*. Zwar ist dies mehr eine Sinfonie mit obligatem Klavier; der nicht immer aus erster Hand kommende Gedankeninhalt ist in der Hauptsache dem Orchester anvertraut, aber es spricht sich in dem Werk ein warm empfindender, nach persönlichem Ausdruck ringender Musiker aus. Dem Werke erspielte *Wilhelm Backhaus* einen schönen Erfolg, den dieser geniale Pianist allerdings durch das unmittelbar darauf folgende, mit begnadeter Meisterschaft vorgetragene G-dur-Konzert von Beethoven noch überbot. Von den sonstigen Solisten der letzten Konzerte erfreute *Gerhard Hüsch* mit altitalienischen Arien und sehr wertvollen Orchestergesängen des Finnländers Yrjö Kilpinen durch seine vornehme Gesangskunst, *Alma Moodie* zeigte mit Pfitzners Violinkonzert ihre technisch und geistig gewachsene Reife und schließlich bewies *August Eichhorn* mit dem meisterhaften Vortrag von Dvoraks h-moll-Violoncello-Konzert, das er den ersten Vertretern seines Faches zugerechnet werden muß. Die orchestrale Vollendung der Sinfonien (Schumann: d-moll, Tschaikowskij: e-moll, Beethoven: F-dur) läßt mehr und mehr erkennen, daß unter ständiger Führung die Konzerte jetzt wieder eine Höhe erklimmen, die an die ganz großen Zeiten des Gewandhauses erinnert.

Zwei besondere Ereignisse im Musikleben waren die von der *Italienischen Dante-Gesellschaft zugunsten des Winterhilfswerkes* veranstalteten Konzerte. Das erste, ein Kammerkonzert, wurde ausgeführt vom *Leipziger Sin-*

fonieorchester unter *Hans Weisbach* und enthielt neben älterer italienischer Musik ein farbenprächtiges Werk »*Trittico Botticelliano*« von *Ottorino Respighi*. An vokaler Kunst steuerte *Tiana Lemnitz* eine wertvolle Solokantate von Pergolesi bei. Das zweite, ein Orchesterkonzert im großen Gewandhaussaal, sah an der Spitze des Leipziger Sinfonieorchesters den bekannten italienischen Komponisten und Dirigenten Maestro *Adriano Lualdi* und brachte nur zeitgenössische italienische Musik. Eine einsätzige sinfonische Dichtung »*Volk und Prophet*« von *Antonio Veretti* und die »*Adriatische Suite*« von *Lualdi* zeigten, daß der farbenfreudige Sinn der Italiener mehr von der konkreten Welt der Oper als von der Tonvorstellung der absoluten Musik ausgeht und daß auch Richard Strauß und der Impressionismus nicht spurlos an Italien vorbeigegangen sind. Mit dem Klavierkonzert »Gesänge des Hochsommers« von *Ildebrando Pizzetti* errang sich die ausgezeichnete Pianistin *Ornella Puliti-Santoliquido* aus Rom starken Erfolg.
Neben den Gewandhaus-Konzerten finden die *Sinfoniekonzerte der NS-Kulturgemeinde* großen Zuspruch. Hier hörte man vom *Leipziger Sinfonieorchester* unter *Hans Weisbach* eine tiefgreifende Auslegung von Bruckners VIII. Sinfonie, im letzten Konzert, einem Beethoven-Abend, erweckte neben der c-moll-Sinfonie die prachtvolle Vorführung des Es-dur-Klavierkonzerts durch *Elly Ney* Stürme der Begeisterung.
Aus der großen Zahl der *Kammermusikabende* seien zunächst die Veranstaltungen im kleinen Saale des Gewandhauses genannt, wo unlängst das *Kammertrio für alte Musik* (Günther Ramin, Reinhard Wolf, Paul Grümmer) auf alten Instrumenten die Kunst früherer Zeiten lebendig werden ließen. Der letzte dieser Abende brachte als Neuheiten ein sehr gefälliges, unterhaltsames Sextett für Bläser und Klavier von *Theodor Blumer* und eine Kammersonate (Streichtrio) von *Heinz Schubert*, ein Werk, das bei asketischer Herbheit des Klanges doch starken Schöpferwillen zeigt. Das *Leipziger Instrumentalquartett* (Schrepper, Pohlmann, Lahl, Römisch) erwarb sich ein Verdienst durch Vorführung von *Bachs* »*Kunst der Fuge*« in einer Neubearbeitung für Streichquartett durch *Hermann Lahl*, wobei eine eigens dafür gebaute Tenorgeige Verwendung fand. Sehr günstig führte sich das *Bohnhardt-Quartett* (Bohnhardt, Bülow, Lindner, Schertel) mit einem gediegenen Quartett von Hermann Ambrosius und dem in C-dur von Henri Marteau ein; die mitwirkende *Else Martin-Heintke* zeigte sich in Zilchers Marienliedern als feinsinnige Sängerin. Daneben finden die Beethoven-Feiern des *Genzel-Quartetts* und die Abende des neugegründeten *Mitteldeutschen Streichquartetts* (Schork, Patzak, Pohlmann, Römisch) immer mehr Beachtung. Von Klavierabenden verdient Erwähnung ein eigener Abend des sehr vielversprechenden Pianisten *Walter Bohle*. *Walter Davisson* und *Anton Rohden* setzten sich in vorbildlichem Zusammenspiel für Busonis bedeutsame e-moll-Sonate ein. *Wilhelm Jung*

MANNHEIM: Das jüngste Akademiekonzert stand im Zeichen der Dirigentenpersönlichkeit *Hans Weisbachs*, der die IV. Sinfonie von Brahms in formal wie klanglich vollendeter Nachschöpfung wiedererstehen ließ. Unvergeßlich auch die tragischen Akzente, die er der »Coriolan«-Ouvertüre abzugewinnen wußte! Das Mannheimer Nationaltheater-Orchester spielte unter seiner Leitung mit schönstem Gelingen. Solist des Abends war der junge Mannheimer Pianist *Walter Bohle*, der Schumanns poesieerfülltes Klavierkonzert a-moll mit sauberster Lauftechnik, aber etwas mattem Anschlag spielte. Weisbachs diskrete Begleitung wußte ungeahnte Schönheiten der Schumannschen Partitur aufzudecken.
Im 2. Orchesterkonzert der Städtischen Hochschule für Musik und Theater warb Direktor *Chl. Rasberger* für Cherubini und F. Draeseke (Wasserträger-Ouvertüre und Serenade op. 4) In J. Haydns Cellokonzert bewährte sich der junge Celloeleve *Fritz Müller*, die Violinromanzen Beethovens brachte *Cläre Diochon* ansprechend zu Gehör. Sein besonderes Talent der Orchestererziehung wußte Rasberger an einer feinsinnigen Ausdeutung von Schuberts »Unvollendeter« zu bewähren.
Hans F. Redlich

OPER

ESSEN: Das Essener Opernhaus brachte jüngst zwei Inszenierungen heraus, die in ihrer einheitlichen stilistischen Prägung als die bisher besten, in sich geschlossenen Leistungen dieses Spieljahres herausgestellt werden dürfen. *Verdis* »*Macht des Schicksals*« erlebte (in der textlichen Neufassung *Georg Göhlers*) eine Erstaufführung, die durch *Johannes Schülers* glutvoll intensive musikalische Leitung, *Wolf Völkers* dramatisch im-

pulsive Spielführung und die malerischen, stimmungsstarken Bühnenbilder *Paul Sträters* das Gepräge künstlerischer Vollendung trug. Dieser starke Gesamteindruck erlitt auch durch die im einzelnen nicht zureichenden stimmlichen Leistungen (ausgenommen die *Glanka Zwingenbergs* und *Lothar Leßigs*) kaum nennenswerte Einbuße; trotzdem erscheint eine Erneuerung und Erweiterung des Essener Opernensembles sehr wünschenswert. Solche Schwächen des Ensembles wurden ähnlich in einer Aufführung von *Tschaikowskijs »Pique Dame«* spürbar, obwohl auch hier durch die Art, wie die Einzelleistungen durch den feinfühlig gestaltenden Regisseur *Fritz Hensel* und durch *Alfons Rischner* vom Pult aus eingesetzt wurden, ebenso ein künstlerisch wertvolles, organisches Gesamtbild der Aufführung zustande kam. An ihm hatten auch *Hermann Härtleins* atmosphärisch verdichtende Bilder großen Anteil. — Der Fasching wurde im Essener Opernhaus glanzvoll gefeiert mit einer ausgezeichneten, von *Kurt Puhlmann* (Musik), *Wolf Völker* (Spiel) und *Jens Keith* (Tanz) lebendig geleiteten Inszenierung von *Heubergers »Opernball«*.

Wolfgang Steinecke

HEIDELBERG: Intendant *Kurt Erlich* konnte die verhängnisvoll absinkende Kurve der früheren Spielzeiten energisch wieder emporreißen. Nur die Tenornöte waren im »Lohengrin«, in »Ariadne auf Naxos« von R. Strauß, etwas gemildert in »Carmen«, peinlich und führten zu Tenorgastspielen, u. a. von *Rolf Becker*, der in »Undine« und »Tiefland« den guten Eindruck bekräftigte, den er früher in der erfolgreichen Erstaufführung der *»Mira«* von *Kurt Overhoff* hinterließ. Erfreulich konnten alle übrigen Stimmlagen besetzt werden durch *Annemarie Hartig*, eine gute Elsa im »Lohengrin«, *Margarete Eclas Schur* und *Tilde Hoffmann*, die sich als Ortrud messen konnten, *Lisl Kurz*, *Manfred Grundler*, *Alfred Krohn*, *W. Hilgrey*, *X. Waibel*. Kurt Overhoff pflegt mit besonderer Liebe Mozart (Don Juan) und die Romantiker.

Kein geringeres Gewicht legt Heidelberg, das einst als ein »Klein-Wien« der Operette gepriesen wurde, auf die heitere Spieloper und Operette. *Ly Brühl*, *Erna Hübschmann*, *Margarete Kießling*, eine ausgezeichnete Zerbinetta in »Ariadne«, wetteifern im Feschen, Anmutigen und Eleganten. *Herta Glatt* entwickelt sich auch tänzerisch neben *Gerda Sangs*, der ausgezeichneten Ballettmeisterin und Solotänzerin.

Was die Eröffnungsvorstellung von »Egmont« mit Beethovens Musik versprochen hatte in harmonischer Zusammenarbeit zwischen Regie, Mimik und Musik, konnte gehalten werden, so daß auch der Heidelberger Oper das zugestanden werden muß, was die Operette seit vielen Jahrzehnten nachweisen konnte: die Existenzberechtigung trotz der großen Nähe des Mannheimer Nationaltheaters.

Friedrich Baser

LEIPZIG: Die Oper hat den *»Rosenkavalier«* von *Richard Strauß* wieder in den Spielplan aufgenommen, der in einer von *Paul Schmitz* mit Liebe und größter Sorgfalt vorgenommenen musikalischen Neuauffrischung seine gewohnte starke Wirkung ausübte. Eine neue Vertreterin des Oktavian haben wir in *Camilla Kallab*, die, in der äußeren Erscheinung wie geschaffen für diesen jungen Kavalier, gesanglich und darstellerisch eine ganz prächtige Leistung bot. Auf künstlerischer Höhe standen auch der Ochs von *Heinz Prybit* und die Marschallin von *Margarete Bäumer*. Der kleinen Partie des italienischen Sängers lieh *August Seider* den verschwenderischen Glanz seines Tenors und hob dadurch diese kleine Episode zu einer sonst nie gekannten Bedeutung. — Als *Händel-Feier* veranstaltete der Rat der Stadt Leipzig in Gemeinschaft mit der Opernleitung die *deutsche Uraufführung* von Händels *»Arminius und Thusnelda«* in einer Bearbeitung von *Max Seiffert* und *Hans Joachim Moser*. Hierüber wird an anderer Stelle berichtet.

Wilhelm Jung

MANNHEIM: Die Erstaufführung von Puccinis letztem Opernwerk *»Turandot«* zeigte das Ensemble des Nationaltheaters auf beachtlichster Höhe. Die im Rahmen beklemmend fantastischer Bühnenbilder *(Hans Blanke)* sehr sinnvoll gegliederte, große Chormassen einsetzende Regie Dr. *Heins* paßte sich der östlichen Schwermut dieser üppigsten aller Partituren ausgezeichnet an, die in *Philipp Wüst* den überlegenen und temperamentvollen Ausdeuter fand. In der Titelpartie hatte *Paula Buchner* gefahrvollste Aufstiege in höchste Sopranhöhe zu bewältigen; *Kuppinger* als Kalaf, *Gussa Heiken* als wundervoll musizierende Liu, *Hölzlin* als würdiger Timur gaben ihr Bestes. Das Komikertrio Ping-Pang-Pong unter Führung Voisins bewältigte die ebenso köstliche als schwierige Kammermusik dieser Partien in trefflichster Weise. Ganz hervorragend der Chor, der in dieser

letzten Oper Puccinis mehr zu singen hat, als in allen vorhergegangenen zusammengenommen! Die schöne Aufführung löste wahrhaft begeisterten Beifall aus. Eine neue Inszenierung des reizenden Musiklustspiels »*Die Abreise*« aus *d'Alberts* früherer Periode litt unter der Grippewelle ersichtlich. Doch konnte man an dem eleganten Zusammenspiel der Sänger *Daniel* und *Reichart* seine Freude haben. *Karl Klauß* bewährte sich hierbei als ausgezeichneter Opernkapellmeister. Umrahmt wurde das Operchen durch Ballettszenen der von *Gertrud Steinweg* geleiteten Mannheimer Tanzgruppe, die in R. Strauß' »Bürger als Edelmann-Suite« und in Mozarts »Les petits riens« gültige Proben ihres Könnens ablegen konnten.

H. F. Redlich

MÜNCHEN: Nun hat Mussorgskijs »*Boris Godunow*« endlich auch den Weg zur Münchener Staatsoper gefunden, nachdem das Werk bereits vor mehr als 60 Jahren uraufgeführt und seit 20 Jahren an den großen deutschen Bühnen heimisch ist. Die Aufnahme war begeistert und hat gezeigt, daß die Opfer der Einstudierung sich reichlich gelohnt haben. Lange hatte man sich hier an der Form des Stückes gestoßen, die als zu episodisch und zu wenig geschlossen betrachtet wurde. Und sicher ist der Boris auch kein Drama im herkömmlichen Sinn, dennoch aber eine Tragödie von ergreifender Eindringlichkeit, in der die volkstümlichen und lyrischen Elemente sich mit einer bisher fast unerreichten Vollkommenheit verbunden auswirken können; ein musikalisches Bilderbuch von erschütternder Wucht, ein wahrhaftes musikalisches *Volksdrama*, wie es von Mussorgsky selbst genannt worden ist. Das Volk darin ist Hauptperson, erst von ihm aus erleben wir das Trauerspiel des verbrecherischen Zaren. Durch die Augen des Volkes sehen wir die russische Landschaft mit ihren Birken und Zwiebelkuppeln. Mit der Demut des russischen gläubigen Menschen treten wir in die fromme Zelle des Mönches, und mit der Angst des geknechteten Leibeigenen hören wir die Knute des Vogtes über uns sausen. Schmunzelnd schauen wir uns mit dem versoffenen Bettelmönch in der littauischen Schenke nach neuem Stoff zum Trinken um.

Wollte man die Art von Mussorgskijs Musik in Worte fassen, so müßte man sie wahr, einfach und immer überzeugend nennen. Ohne Einleitung und mit geringer Verarbeitung gibt sie sich durchgehend wesentlich melodisch im besten Sinne des Wortes. Nichts Überflüssiges ist an ihr. Leitmotive kommen vor, doch nirgends werden sie zur orchestralen Hauptsache. Der Sänger steht ganz im Mittelpunkt. Aus kurzen, scharf umrissenen Motiven baut sie sich zu geschlossenen Stücken vielfach in Liedform auf. Von gewaltiger Plastik wird sie in den schaurigen Wahnsinns- und Todesszenen des Boris. Doch auch des lockenden Liebesgeflüsters im nächtlichen Garten ist sie fähig. Am stärksten jedoch in den Chören des Volkes, in den Ammenliedern, dem trunkenen Sang des Bettelmönches und in des Klausners frommer Erzählung. Hier lebt sich auch der ursprüngliche Rhythmus des slawischen Liedes in seiner berückenden Kraft am unmittelbarsten aus. Die Bearbeitung *Rimskij-Korssakoffs* hat Ecken und Ungeschicklichkeiten der ursprünglichen Fassung geglättet und theatralisch wirksam gemacht. Die Instrumentierung ist geschickt, wenn auch nicht sehr persönlich. Die deutsche Übersetzung *Max Lippolds* in der Bearbeitung *Heinrich Möllers* ist der musikalischen Deklamation günstig. — Die Wiedergabe war vortrefflich. In herrlichen, echt slavischen Geist atmenden Bühnenbildern *Leo Pasettis* hatte *Kurt Barré* Szenen von starker Wirkung schaffen können. Musikalisch war die Oper von *Karl Fischer* aufs sorgfältigste vorbereitet und eindrucksvoll wiedergegeben. Eine Leistung von ganz ungewöhnlich großem Stil bot *Ludwig Weber* als Zar Boris. Neben ihm konnte sich vortrefflich *Caecilie Reich* als Marina Mnischek und *Georg Hann* als Pimenn behaupten.

Oscar von Pander

Am Anfang jeder Kulturerneuerung steht immer ein neuer Charakter, steht immer eine neue Gesinnung.

Alfred Rosenberg

* K R I T I K *

BÜCHER

OSKAR ANWAND: *Karl Maria von Weber.* Ein Leben für deutsche Kunst. Verlag: Richard Bong, Berlin.

Ein Musikerroman als dichterische Biographie! Das Lebensschicksal des Komponisten wird als heldischer Kampf für die deutsche Sache in schlichter Erzählungskunst gestaltet. Wie Beethoven, Schubert und Richard Wagner seinen Weg kreuzten, wie bittere Enttäuschungen seinem künstlerischen Wollen stets neuen Auftrieb gaben und wie er durch den »Freischütz« die deutsche Seele eroberte, wird in dieser Lebensbeschreibung würdig und eineindringlich, dabei historisch einwandfrei, geschildert. So ist das mit zeitgenössischen Bildern geschmückte Buch ein Kulturdokument und ein Bekenntnis zur deutschen Musik.

Hinrich Schlüter

P. LEO SÖHNER: *Die Musik im Münchner Dom Unserer lieben Frau in Vergangenheit und Gegenwart.* Verlag: Lentnersche Buchhandlung (Inh.: Dr. E. K. Stahl), München, 1934.

Große Meister der Tonkunst, einen Senfl, Joh. Kaspar Kerll, Orlando di Lasso, hat die weltbekannte Münchner Frauenkirche nicht aufzuweisen; die Münchner Hofkapelle bzw. Hofkantorei hat die Berühmtheiten für sich in Anspruch genommen. Es ist bezeichnend, daß zwischen dem Domkapitel und der Kanzlei der Wittelsbacher ein Schriftsatz hin und her ging, wonach den Direktoren der Dommusik verboten wurde, sich Kapellmeister zu nennen. Man erfährt in diesem quellenreichen Werk manches, was das Wissen um Münchens musikalische Vergangenheit bereichert. Beispielsweise auf dem Gebiet der Orgel (eine Berichtigung in der zurzeit in Lieferungen im Verlage Max Hesse, Berlin-Schöneberg, erscheinenden Frotscherschen Neuauflage von Ritters Geschichte des Orgelspiels erfolgt in diesem Zusammenhang). Von besonderem Interesse ist ein Musikinventar aus dem Jahre 1601, das Repertoire der Frauenkirche betreffend. Von allgemeiner Wichtigkeit scheint die Mitteilung, daß im 16. Jahrhundert im Chorraum, nicht auf der Orgelempore, gesungen und gespielt wurde. Ein Stück dramatischer Geistesgeschichte ist die Einführung des römischen Ritus in der Kirchenmusik, unter dem Einfluß der Wittelsbacher; München wurde damals (um 1600) das »deutsche Rom« genannt! Man erfährt Näheres über den Kirchenkomponisten *Perkhofer* (Berghofer), aus Peißenberg i. Ob.-Bayern gebürtig. Ebenso über den Münchner Bürger und Orgelmacher *Hans Lechner.* Ein längerer Abschnitt gilt *Franz Xaver Murschhauser* (zwar im Elsaß geboren, aber einer alten Münchner Familie entstammend); auch sein Streit mit Mattheson wird nochmals behandelt. 1777 beginnt man in der Frauenkirche deutsch zu singen, was zunächst von fanatischen Klerikern bekämpft wird. Um 1800 ist die Verweltlichung der Kirchenmusik in Hochblüte; die Frauenkirche befindet sich dabei obenan. 1862 erfolgt der Angriff auf die Wiener Klassik; die Kirchenwerke eines Haydn, Mozart werden verbannt. — Zum Schluß eine Würdigung des gegenwärtigen Domkapellmeisters *Ludwig Berberich.* Im Anhang: die Konzerte des Domchors (seit 1922); das Messenrepertoire (alte Messen, neuere Vokalmessen, mit Orgel, mit Orchester); sodann eine Aufzählung der Kantoren, Chorregenten, Organisten der Frauenkirche ab 1546. Alles in allem: eine wirklich ergiebige und auch fesselnd geschriebene Studie.

Alfred Burgartz

KLEINE MUSIKGESCHICHTE IN JAHRESÜBERSICHTEN. *Zusammengestellt von Franz Alexander. Nr. 2 der Musikbibliothek Ahrens.* Verlag: Friedrich Ahrens Nachf. Carl Zierow, Leipzig.

Ein Taschenbuch für die wichtigsten Musikgedenktage vom Altertum bis zur Gegenwart. Leider eine lieblose Arbeit. Die deutsche Musikvergangenheit bis etwa Bach wird in ein paar Seiten abgetan, die gar nicht im Verhältnis zu dem dickgeschwollenen Teil des 19. und 20. Jahrhunderts stehen, der mit kleinen Lokalgrößen, Juden, Uraufführungsdaten verstaubter Werke, belanglosen Ausländern und einigen fetten Musikbolschewisten angefüllt ist. Der Verfasser hat den Mut, an die Operetten von Paul Abraham zu erinnern! Ein paar Zahlenangaben sind irrig. Die Frage des Verlages: »Gefällt Ihnen dieses Büchlein, usw.« ist demnach mit *nein* zu beantworten.

Alfred Burgartz

MUSIKALIEN

JOH. SEB. BACH: *»Von Ewigkeit zu Ewigkeit« für 3stimmigen Frauen- oder Kinderchor mit Oboe und Cembalo* und *»Ehre und Preis*

sei Gott dem Herrn« für 5stimmigen gemischten Chor mit Cembalo.

GEORG FRIEDR. HÄNDEL: *»Durch heilge Harmonie« für 4stimmigen gemischten Chor, Streichorchester, Cembalo und nach Belieben mit 2 Oboen oder Flöten.* Sämtlich im Verlag: Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Schulchöre finden in den vorliegenden, von *Hans Fischer* bearbeiteten Ausgaben geeignete Stücke für Bach- und Händel-Feiern. Die beiden Chöre Bachs sind dem »Magnificat« entnommen und vom Herausgeber in durchaus einwandfreier Weise mit neuem deutschen Text unterlegt worden. Der Händelsche Chor entstammt der »Cäcilienode«.

Herbert Müntzel

G. F. HÄNDEL: *Kleine Stücke für Streichinstrumente und Klavier. Herausgegeben von Fritz Werner-Potsdam.* Verlag: Chr. F. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Für Freunde edler Hausmusik und Schulorchester hat der Herausgeber Originalstücke aus Händels berühmten Instrumentalstücken zusammengestellt. Sein Wille, die »tief sittliche Auffassung von der Musik«, wie sie Händels lebensbejahender heldischer Kunst eignet, in die Schule zu verpflanzen, ist Mithilfe an dem Ziel nationalsozialistischer Erziehung. An die Stelle blutlos-intellektuellen Kunstwollens, wie es heute immer noch in unserer Schulmusik herumgeistert als schaler Rest liberalistischer Artung der überwundenen undeutschen Musikpflege Herrn Kestenbergs und seiner Gefolgsmänner, muß die Erlebniskraft der Musik der großen Meister und auch des tüchtigen Neuen treten. Werners Händel-Heft ist hier bestes Material. Das Original der Komposition bleibt unangetastet, ein stilecht ausgesetzter Generalbaß rein klavieristischer Art, Phrasierungsstriche und sparsame Vortrags- und dynamische Zeichen erleichtern ein rasches Vertrautwerden mit der Köstlichkeit dieser Stücke. *Erhard Krieger*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Musette in G-dur. Bearbeitung von Georg Göhler für Violine und Klavier.* Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß in früheren Zeiten Tänze ihre Namen nach dem Begleitinstrument erhalten haben. Ich erinnere nur an die italienische Piva, an die englische Hornpipe, an die französische Gigue, Loure und Tambourin. Die Sarabande hat ihren Namen von der Zarabanda genannten Schnabelflöte. Unter diese Gattung von Tänzen fällt auch die Musette. Musette ist die französische Bezeichnung für Dudelsack. Nach allem, was wir heute von der Musette wissen, war sie ursprünglich ein bäuerlicher Springtanz, der von Tanzmeistern stilisiert und dadurch hoffähig gemacht wurde. Nachdem längst auch andere Musikinstrumente zur Begleitung der Musette herangezogen worden waren, blieb das ursprüngliche Begleitinstrument immer noch formbildend wirksam. Die meist im Quintabstand liegenden Bässe wurden als Charakteristikum beibehalten in Erinnerung an die liegenden Bordunquinten der Hummeln. Die Musette, die uns Göhler in der Bearbeitung für Violine — ad libitum einer zweiten Violine — mit Klavierbegleitung vorlegt, ist ein echtes Kind der Händelschen Muse. Sie eignet sich nicht nur zum häuslichen Musizieren, sondern kann auch musikpädagogischen Zwecken dienstbar gemacht werden. Die Violinstimme geht bis in die dritte Lage. Die Frage, ob der von Göhler angegebene Fingersatz im zweiten Teil der Musette besonders vorteilhaft ist, möchte ich hier offenlassen. Aber letzten Endes entscheidet nicht der Fingersatz den Wert eines Stückes, sondern die musikalische Substanz. Der Spieler aber nimmt ja doch den Fingersatz, der ihm am besten liegt. *Rudolf Sonner*

JOSEPH HAYDN: *Die Göttweiger Sonaten, Nr. 1 C-dur und Nr. 2 A-dur. Herausgegeben von E. F. Schmid.* Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

In der von Dr. Willi Kahl herausgegebenen Reihe »Deutsche Klaviermusik des 18. Jahrhunderts« legt Dr. Ernst Fritz Schmid die ersten beiden von drei bisher unbekannten Klaviersonaten Joseph Haydns vor, die sich in einer Abschrift des Haydnschen Kopisten Radnitzki im Musikarchiv des niederösterreichischen Benediktinerstifts Göttweig fanden. Die sorgfältig veranstaltete Erstausgabe bedeutet zweifellos eine bedeutsame Ergänzung des Haydnschen Sonatenwerkes, wie auch eine wertvolle Bereicherung der Klavierliteratur um leicht sich erschließende Werke aus der reifen Schaffenszeit des Meisters. Die C-dur-Sonate ist dreisätzig gebaut aus einem Allegro mit deutlich verselbständigtem Seitensatz und einer spannungsvollen Durchführung (modulatorisch fein über es-f-g-C zur Reprise hinführend), aus einem Menuett mit Moltrio und einem knappen, leicht hinspielenden Rondo. Die A-dur-Sonate besteht aus nur

zwei Sätzen, einem spezifisch Haydnschen Andante und einem breiter ausgeführten, an geistvollen Zügen reichen Allegrorondo. Charakteristisch für die Haltung der beiden Sonaten ist nicht zuletzt das Fehlen ausgesprochener Adagiosätze, wie es ähnlich etwa in den 1773er Sonaten auffällt.

Wolfgang Steinecke

JOSEPH HAYDN: *Die Göttweiger Sonaten. Nr. 3 in D-dur. Herausgegeben von Ernst Fritz Schmid. (Deutsche Klaviermusik des 18. Jahrhunderts.)* Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Also wieder ein Haydn-Fund! Der junge Forscher Dr. E. F. Schmid, der schon einmal in der bayerisch-österreichischen Gegend einen Haydn-Fund gemacht kat, der allerdings nicht die wissenschaftliche Zustimmung erfuhr, scheint diesmal seiner Sache sicher zu sein. Er behauptet, den Schatz von 52 Klaviersonaten Haydns »um drei bisher unbekannte Originalklaviersonaten« bereichern zu können. Der Ort dieser Entdeckung war das niederösterreichische Benediktinerstift Göttweig, das im Stiftsarchiv eine Fülle von Abschriften Haydnscher Werke verwahrt, »aus deren Datierung hervorgeht, daß sie häufig jeweils unmittelbar nach Entstehung der betreffenden Komposition erworben wurden«. Die vorliegende Handschrift, deren Urheber Haydns Kopist Radnitzky ist, wird von Dr. Schmid etwa in die »letzten 1½ Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts« eingeordnet. »Die drei offenbar zyklisch zusammengehörigen Klaviersonaten — zwei mehr dramatisch aufgebaute dreisätzige schließen eine lyrischere zweisätzige ein — zeigen die schöpferische Eigenart Joseph Haydns und das Gepräge seiner Meisterschaft. Die Kunst des gereiften Meisters ist hier bereits durch die Eindrücke der späten Werke Mozarts hindurchgegangen und läßt in manchen Zügen der Gestaltung prophetisch den Genius Beethovens ahnen.« In der Tat wirkt der Mittelsatz (d-moll) mit seinem melancholischen Stolz klassisch wie ein »später Haydn«, und der dritte Satz *(Vivace alla tedesca)* kann nur von Haydn stammen mit seiner zündenden Frische. (Köstlich die modulatorischen Episoden!) Das Einleitungs-*Allegro* ist allerdings nur rauschendes Formenwerk. Solche *Allegri* hat man in der damaligen Zeit zu Dutzenden geschrieben, und sie gleichen sich wie ein Ei dem andern.

Alfred Burgartz

JOSEPH HAYDN: *Echo für zwei Flöten. Herausgegeben von Kurt Walther.* Musikverlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Die Originalfassung dieser heiteren Komposition des Altmeisters Haydn war ursprünglich gesetzt für vier Violinen und zwei Violoncelli. In der von Kurt Walther jetzt neu herausgegebenen Form für zwei Flöten ist das Werk schon zu Lebzeiten Haydns erschienen. Vermutlich hat er, der damaligen Vorliebe für Literatur für zwei gleiche Instrumente folgend, es selbst so bearbeitet. Dieses Flötenduett ist von einem Guß und voll freundlicher Heiterkeit. So wie die Menschen jener Zeit ihre Freude daran hatten, so wird dieses Flötenduett auch uns Heutige wieder entzücken. Klar, durchsichtig und von edler klassischer Schönheit, werden die edel geführten Melodielinien sowohl Spieler als auch Zuhörer in ihren Bann ziehen. *Rudolf Sonner*

CARL MARIA VON WEBER: *Finale aus der Sinfonie Nr. 2 in C-dur;* FRANZ SCHUBERT: *Zwischenaktsmusik aus »Rosamunde« op. 26, bearbeitet von Leo Kähler.* Sammlung Scholastikum. Edition Litolff, Braunschweig.

Hier wird uns wieder eine jener Bearbeitungen vorgelegt, für die eigentlich in ihrer gegenwärtigen Form keine zwingende Notwendigkeit besteht, die höchstens für den Bearbeiter ein gewinnbringendes Geschäft bedeutet. Eine der Jugendsinfonien, geschrieben für die Kapelle des Herzogs Eugen von Württemberg, soll auf diese Weise einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Die Webersche Partitur verlangt 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und das übliche Streichquintett. Die Kählersche Bearbeitung läßt die Bläser durch das Klavier ersetzen, soweit sie nicht ad libitum eingesetzt werden können. Das ist das Verfängliche an dieser Ausgabe; denn die musikalischen Farbwerte, die Weber eben mit der Art der Verwendung der verschiedenen Blasinstrumente erzielt, haben tektonischen und strukturellen Wert. Man kann sie also nicht ersetzen. Das Klavier aber ist und bleibt in einem solchen Falle schlechtes Surrogat.
Ähnlich verhält es sich mit der Zwischenaktsmusik zu »Rosamunde« von Franz Schubert, der in seiner Partitur 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner und Streichquinettt vorschreibt. Hier hat der Bearbeiter allerdings, soweit die Bläser führende Melodiestimmen haben, diese in die erste Violinstimme mit einbezogen. Die Füll-

stimmen übernimmt das Klavier. Immerhin wird auch hier das Klangbild verändert, weil bestimmte Registerwirkungen und Mixturen auf diese Weise einfach nicht dargestellt werden können. Die Fragwürdigkeit einer solchen Bearbeitung entspricht genau jenen Einrichtungen von großen Orchesterwerken für die sogenannten Salonkapellen.

Rudolf Sonner

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Drei Dutzend Klavierfantasien. Herausgegeben von Max Seiffert. 3. Auflage.* Verlag: Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1935.

Die Gestalt Telemanns und seine Werke (nach den verschiedensten Richtungen von der neuesten Musikforschung erschlossen, auch seine Klavierkompositionen) sehen wir heute anders an als etwa die vorige Generation. Telemann ist keineswegs der glatte Vielschreiber gegenüber dem originalen Genie eines Sebastian Bach. Es muß schon seine Gründe gehabt haben, daß der Rat von Leipzig bei der Besetzung des Kantorats an der Thomasschule (nach Kuhnaus Tod) zuerst an ihn dachte. Vielleicht könnte man sagen: Telemann war in seiner Zeit eine Art Richard Strauß! Man muß einmal Bachsche Inventionen spielen und dicht dahinter diese Telemannschen »*Fantaisies pour le Clavessin, 3 Douzaines*«: zwei Welten tun sich auf. Dort etwas, was nicht gerade immer in den Fingern liegt (für den Durchschnittsspieler wenigstens nicht auf den ersten Anhieb), hier alles flüssig und leicht. Nichts von verzwickter Stimmführung. Bachs Welt, wo auch immer, ist absolut ideenhaft und geistig, die Telemanns — in diesen Fantasien — ist realer und sinnlicher. Die Telemannsche Melodik, die der Volkstümlichkeit sozusagen auf dem Fersen ist, trägt den raschen Erfolg in sich. Man kann mit einem heutigen Ausdruck von Schlagern sprechen, die da und dort hervorblicken (es sind alte Tanzrhythmen). Konstant der Wechsel: ein rasches Sätzchen und dann ein Adagio, Largo oder Cantabile. Zauberhafte Stimmungen sind mit diesen kurzen langsamen Sätzen zu erzielen. Oft eine Geistersprache, die gebieterisch nach dem Cembalo oder Klavichord verlangt, wofür ja auch das vorliegende Werk gedacht ist. — Seite 30 beim Übergang nach *g-dur* ist *fis* zu lesen.

Alfred Burgartz

JOHANN ROSENMÜLLER: *Trio-Sonate in e-moll. Sammlung alter Spielmusik.* Universal-Edition, Wien.

Die Einrichtung der Trio-Sonate des Wolfenbütteler Hofkapellmeisters Johann Rosenmüller besorgte in streng philologischer Weise Josef Mertin nach einer Handschrift der Estensischen Musikaliensammlung. Es handelt sich um eine Sonata a tre, wie sie im 17. Jahrhundert aufkamen, für zwei konzertierende Violinen und einen Basso continuo (Violoncello). Die beigefügte bezifferte Baßstimme, die entweder von der Orgel, dem Cembalo oder der Theorbe ausgeführt wurde, und die das harmonische Gerüst lieferte, zählt nicht mit. Die vorliegende Trio-Sonate beginnt mit einem feierlichen Grave, das in ein fugiertes Allegro übergeht. Dann folgen ineinanderfließend ein Adagio, dem ein Prestissimo folgt, das hinwiederum überleitet zu einem sarabandenähnlichen Andante, das mit einem die charakteristischen Merkmale einer Gigue tragenden L'istesso tempo endet. Über Besetzungsmöglichkeiten, die ja bekanntlich in jener Zeit dem aufführenden Kapellmeister überlassen waren, über Tempo, Vortrag usw. gibt Mertin in einem knappen, aber prägnanten Vorwort instruktive Erklärungen. Diese Komposition ist wert, daß sie wieder aus ihrem musealen Schlaf geweckt wurde. Wer sie spielt, wird bald verstehen, weshalb Scheibe in so anerkennenden Worten über Rosenmülle r geschrieben hat. *Rud. Sonner*

GOTTFRIED REICHE: *Drei Sonatinen. Sammlung alter Spielmusik.* Universal-Edition, Wien.

Über den Komponisten dieser Sonatinen orientiert am besten der Aufsatz von Arnold Schering »Gottfried Reiches Leben und Kunst« im Bach-Jahrbuch 1918. Dieser Trompeter und Stadtmusikant in Leipzig gab 1696 »24 neue Quatricinia mit 1 Kornett und 3 Trombonen auf das Abblasen« heraus. Franz Burkhart hat nun vier dieser Werkstücke als Sonatinen bearbeitet für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello mit ausgesetztem Baß für Klavier. Wie er sich eine Wiedergabe denkt, erfahren wir von ihm aus seinem Vorwort. Da wohl den wenigsten Musikstudierenden Blechbläser, wie sie die Originalbesetzung vorsieht, zur Verfügung stehen werden, ist mit dieser Einrichtung wenigstens die Möglichkeit gegeben, Kompositionen dieses Stadtpfeifers kennenzulernen. Im Hinblick auf die Bedeutung der Stadtpfeifermusik für die Entwicklung der deutschen Instrumentalmusik ist ein Bekanntwerden mit diesen Stücken doch wesentlich.

Rudolf Sonner

GEORG CHRISTOPH WAGENSEIL: *Sonata a Tre in fa. Sammlung alter Spielmusik.* Universal-Edition, Wien.

Der Kustos an den Sammlungen der Musikfreunde in Wien macht mit dieser Bearbeitung uns eine Triosonate für zwei Violinen und Basso continuo des Wiener Komponisten Georg Christoph Wagenseil (1715—1777) zugänglich. Der Eingangssatz, ein Allegro, ist von echt Wiener Humor durchsetzt. Das Andante in f-moll ist getragen von gebändigter Schwermut, indessen das folgende Menuett voll heiterer Fröhlichkeit ist. Mit einem munter fließenden Allegro assai endet die Triosonate des Kaiserlichen Hofcompositeurs, der gleichzeitig auch der Musiklehrer der Kaiserin Theresia von Österreich war. Das Werk ist aufschlußreich für die Kompositionstechnik der Wiener Schule, die allerdings nicht an die Bedeutung der Mannheimer Schule heranreicht. Über Besetzungsmöglichkeiten, Tempo und Vortrag orientiert das Vorwort.

Rudolf Sonner

CARL STAMITZ: *Orchesterquartett in F-dur. Sammlung alter Spielmusik.* Universal-Edition, Wien.

Daß Carl Stamitz nicht nur ein blendender Virtuose auf der Bratsche und der Viola d'amore war, sondern daß er darüber hinaus auch das Rüstzeug zu einem ordentlichen Komponisten hatte, zeigt das F-dur-Quartett, dessen Entstehungszeit um 1780 fällt. Es hat alle die typischen Merkmale der »Mannheimer Schule«, deren Kompositionstechnik so nachhaltig auf die Klassik gewirkt hat. Das Quartett umfaßt drei Sätze, ein Allegro assai, ein Andante ma Allegretto, das in der Dominante, also in B-dur steht, während das Finale, ein Presto assai, wieder in die Haupttonart zurückführt. Über die Aufführungsmöglichkeiten läßt sich Karl Geiringer, der Kustos an den Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, in einem Vorwort aus. Wenn bei chorischer Besetzung noch Cembalo hinzugezogen wird, ist für den Cembalisten die Bezifferung von dem Berliner Hummel in der Baßstimme maßgebend. Auch gibt Geiringer wertvolle Anregungen über Tempo und Vortrag. So eignet sich dieses F-dur-Quartett nicht nur zum häuslichen Musizieren im engen Kreise, sondern auch für Konzertaufführungen mit größerer Besetzung vor einer breiteren Öffentlichkeit.

Rudolf Sonner

DARIO ROSSI: *Sonate in D für Cello und Klavier.* Verlag: A. & G. Carisch & Co, Mailand.

Die vorliegende Sonate wendet sich an einen Kreis technisch reifer und musikalisch selbständiger Cellisten resp. Kammermusiker. Sie setzt sich aus drei Sätzen zusammen, von denen der erste Satz bei einer kompositionstechnisch und formal sehr guten Haltung der beste ist. Der ihm folgende langsame Satz besteht aus einer einheitlichen — improvisatorisch und rezitatorisch gedehnten — Melodielinie, während der abschließende Satz uns technisch etwas beschwert und mitunter in seinem Gesamtaufbau etwas problematisch erscheint. Die Harmonik ist eine stilsauber ausgeführte Synthese von Dur, Moll, Chromatik und Kirchentonalität, die den Ton »d« als hauptsächlichstes Tonzentrum bevorzugt. Harmonische Merkmale sind dabei charakteristischer ausgebildet als die thematisch-melodischen Kennzeichen — ein Verhältnis, das etwa an die Klangtechnik eines Busoni erinnert.

Kurt Herbst

DARIO ROSSI: *»Udii nella notte tre geishe cantare.« (Da una raccolta di »Canti Giapponesi«.)* Verlag: A. u. C. Carisch & Co., Milano.

»Ich habe drei Geisha singen hören in der Nacht ... « Die erste: »In der unendlichen Welt von Kummer und Schmerz möchte ich ein Lied finden, um die Welt zu vergessen. Ich und du, mein schöner Mond, den ich durch den Spalt des Fensters schimmern sehe ... « Der zweite und dritte Gesang verströmt ähnliche melancholische Empfindungen. Ausgesprochener Debussysmus die Vertonung. Daß er immer noch in Italien so viel gilt! Aber dieser Dario Rossi, das muß gesagt werden, ist ein bemerkenswerter Lyriker.

Alfred Burgartz

HERMANN AMBROSIUS: *Drei Präludien und Fugen für Flöte und zwei Violinen. Hausmusik der Zeit. Eine Sammlung zeitgenössischen Musiziergutes für häusliches Zusammenspiel. Herausgegeben von Alfred Heuß. Heft 8.* Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Diese Sammlung »Hausmusik der Zeit« ist herausgewachsen aus dem Grundstock, der durch das Litolff-Preisausschreiben »Hausmusik für Instrumente« sich gebildet hat. Der verstorbene Hauptschriftleiter der »Zeitschrift für Musik«, Alfred Heuß, selbst ein fruchtbarer Komponist, zeichnet verantwortlich für die in dieser Sammlung veröffentlichten Kom-

positionen. In einem gut formulierten Vorwort macht er mit den Leitgedanken und Absichten der »Hausmusik der Zeit« bekannt. Es ist wohl ein allgemein gültiges Gesetz, daß es an jedem Wendepunkt der kulturellen Entwicklung Menschen gibt, die das Neue zunächst nicht erfassen können und sich deshalb der entwickelten Vergangenheit zuwenden. Mit Recht sagt daher Alfred Heuß: »Ein Werk ist nicht deshalb gut, weil es alt ist; es braucht aber auch keineswegs deshalb minderwertig zu sein, weil es unserer Zeit entwachsen ist.« Wenn in den letzten Jahrzehnten die Hausmusik einen bejammernswerten Niedergang erlebte, so kam das einerseits daher, daß das Familienleben unterhöhlt war, andererseits hatten sich die Komponisten einer gewissen Richtung verrannt in Virtuosität und Artistentum, ohne auf den musizierenden Laien irgendwelche Rücksicht zu nehmen. Die technischen Forderungen waren überspannt, und zwar in einem Maße, das der Musikliebhaber nicht mehr erreichen konnte. Gemeinschaftstendenzen, wie sie sich in der Jugendbewegung herauskristallisierten, wurden mehr oder minder bewußt übersehen. Nachdem der zersetzende Intellektualismus durch den politischen Umbruch wirkungslos gemacht worden war, erfolgte erst wieder eine Ausrichtung nach einer idealistischen Kunstrichtung hin, die sich gemäß dem nationalsozialistischen Totalitätsanspruch, nach einer neuen Idee von Kultur und Qualität orientierte. Schöpferische Kräfte, bisher verfemt und verachtet, konnten nun, wieder aus eigenem Volkstum schöpfend, sich entfalten. Der Meisterschüler Hans Pfitzners, *Hermann Ambrosius*, ein gebürtiger Hamburger, der auf ein fruchtbares Schaffen zurückblicken kann, wird in Heft 8 herausgestellt mit drei Präludien und Fugen für Flöte und zwei Violinen. Die formale Struktur lehnt sich an die dreistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach an, die er mit neuen Gehalten füllt. Das thematische Material des Präludiums ist mit dem der jeweils nachfolgenden Fuge aufs innigste verwandt. Das beweist nicht nur eine hohe Variationskunst, sondern auch eine absolut beherrschte Satztechnik. Die spieltechnischen Schwierigkeiten sind so gehalten, daß sie von guten Musikliebhabern bewältigt werden können. Diese Fugen sind Schulbeispiele dafür, wie man trotz des starren Festhaltens an einem selbstgegebenen Kanon die melodische Stimmführung so gestalten kann, daß sie niemals in akademische Trockenheit verfällt, sondern Wärme deutscher Gemütstiefe ausstrahlt. Mit einem Wort: sie sind die Aussprache eines echten deutschen Vollblutmusikers.

Rudolf Sonner

KURT THOMAS: *Auferstehungs-Oratorium opus 24. Partitur.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das groß angelegte, dreiteilige »Auferstehungs-Oratorium nach den Worten der Evangelisten für vierstimmigen Chor mit Instrumenten« bedeutet fraglos neben Markus-Passion und 137. Psalm dem äußeren und inneren Maß nach einen Höhepunkt im Schaffen des jungen Leipzigers Kurt Thomas. Das Vokale ist wieder durchaus Ausgangs- und Mittelpunkt der Erfindung und Gestaltung, so daß der Chor durchweg von der Selbständigkeit und Eigengefügtheit eines a-cappella-Satzes erscheint. Und wieder ist dieser Chorsatz mit meisterlicher Reife behandelt; mit reicher Chorklangphantasie werden vielfältige Klangformen und Gestaltungsweisen vom machtvollen Unison und Rezitativischen zu stimmiger Akkordik, von freier Kontrapunktik zu strenger Fugierung aufgesucht und technisch wie geistig gleich sicher beherrscht. Die Melodik, manchmal pentatonischen oder archaisierenden Charakters, ist stets von starker innerer Spannung und, auch in den wieder reich einströmenden Koloraturen, sowohl absolut-musikalisch wirksam wie dem Textgehalt deklamatorisch mit bildhafter Kraft eng entsprechend. In allen diesen Einzelzügen, denen auch die Kirchentonalität noch zuzurechnen ist, wird wieder deutlich, wie fruchtbar für Thomas' Stil das Zurückgreifen auf Bachsche und Vor-Bachsche Polyphonie geworden ist. Das mit geistiger Überlegenheit geformte und aus tiefer Gläubigkeit entstandene Werk ist eine schöne Aufgabe für geschulte Chöre; die Aufführungsmöglichkeit wird wesentlich verbreitert durch ein leicht zu besetzendes Instrumentarium, dessen wichtigster Faktor die Orgel ist, und das in seinen Anforderungen der Aufführungspraxis viel freien Spielraum läßt. Mehr als die vom Komponisten anheimgestellte Wiedergabe einzelner Teile (zu Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten) wird sich doch die Gesamtaufführung des Werkes empfehlen, da durch sie auch die geschlossene Einheitlichkeit der großformalen Anlage zur Geltung kommen kann.

Wolfgang Steinecke

HEINRICH WERLÉ: *Sieben Kanons.* P. J. Tonger Verlag, Köln a. Rh.

Diese Kanons gehören der volksgemäßen Kanongruppe an. Sie haben nichts von der reichen Melodik der Mozartschen und nichts von der Rhythmenkraft der Brahmsschen Kanons. Werlés Lehrtätigkeit hat in der Sammlung eine wirksame Hilfe gefunden. Ein Vorzug ist die Wahl guter Texte (Goethe, Hebel, Mörike; Stehr, Burte, Rilke, J. Linke). Hebel, Burte und Linke werden mit ihrer Spruchlyrik am besten erfaßt; hier deckt sich Rhythmus und Form, Sinn und Klang. Satzmäßig sind Werlés Kanons von guter Art, vielleicht mitunter etwas herb im Harmonischen. Werlé verneint jeden lehrhaften Zweck. Doch wohl nicht das gute belehrende Beispiel? Nach Art der Gebrauchsmusik der Bewegung ist an Instrumentalbegleitung, an instrumentale Einrahmung gedacht. Die Übung sollte Werlé Recht geben.

Hans Jenkner

ALEXANDER FRIEDRICH VON HESSEN: *Fünf Gesänge für Frauenchor mit Begleitung des Klaviers.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die vom Komponisten für seine Vertonungen ausgewählten Worte stammen von Dichtern sehr verschiedener Geisteshaltung und Ausdrucksform, Inhalte und Empfindungsäußerungen weichen erheblich voneinander ab. Spielt man aber die fünf Stücke in einem Zuge durch, so hat man den Eindruck, der nur von einem in sich geschlossenen Ganzen ausgehen kann. Das Zusammenfassende liegt im kompositorischen Stil, der sich sicher und bestimmt ausprägt. Der Stil ist nicht eine persönliche Neuschöpfung. Melodieführung, Akkordik und Klaviersatz zeigen — wahrscheinlich gewollte — Anlehnung an die Meister der deutschen Spätromantik. Das Wesentliche der stilistischen Prägung liegt hier darin, daß es der Komponist vermochte, Worte verschiedener Zungen in *seine* Sprache umzudichten, zu Musik zu formen, und zwar zu Musik, die das deutsche Volk — es handelt sich ja hier um Musik für eine Gemeinschaft — versteht und deren Wärme es innerlich bereichert. Die Melodien klingen edel wie alte Weisen, sie sind innig und anmutvoll. Daß der Komponist diese Musik dem Frauenchor zudachte, ist kein Zufall, die Farben der Frauenstimmen entsprechen ihrem Wesen. Was Alexander Friedrich von Hessen mit den fünf Gesängen den Frauenchören bietet, ist klangschöne, empfindungsvolle, in kultiviertem Stile geschriebene Musik.

Rudolf Bilke

OTTO WARTISCH: *Rondo für großes Orchester. Partitur.* Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Das Werk hat einen gewissen naiven Schwung und wird in seiner routinierten Instrumentation einen guten akustischen Eindruck machen. Das sind allerdings leider die wesentlichsten Vorzüge. Substantiell ist die Musik in den einzelnen Themen zu dürftig, als daß sich der Aufwand lohnte. Gleich der erste vom vollen Orchester gebrachte und weiterhin noch mehrmals auftauchende Viertakter ist mit seinen die E-dur-Tonleiter herunterleiernden Sequenzenketten allzu geringfügig, während sich weiterhin der Eindruck des Konstruierten in der Melodik nie ganz von der Hand weisen läßt.

Wolfgang Steinecke

KURT VON WOLFURT: *Klavierkonzert op. 25.* Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Musikantische Ursprünglichkeit und geistige Beherrschtheit verbinden sich in Wolfurts Klavierkonzert zu einer ungemein sauberen Klarheit der Struktur, die allein schon im graphischen Bild der Partitur, wie auch des Klavierauszugs (für zwei Klaviere) bestechend hervortritt. Das straff gespannte Allegro, das klanglich und linear ausdrucksvolle Largo und das musikantisch frische Presto mit seinen humorvollen Ländlereinschüben fügen sich zu einer in den Einzelgliedern wie im Gesamtaufriß gleich ausgewogenen, geistig durchdrungenen Form. Ebenso klar proportioniert ist das Verhältnis zwischen Tutti und Solo, zwischen dem stimmig gesetzten kleinen Orchester (zweifaches Holz, 2 Hörner, Trompete und Streicher) und dem klarlinigen Klaviersatz, in dem eine kraftvolle Zweistimmigkeit (oder Unison) vorherrscht. Lineare Melodik und Polyphonie sind die primären Gestaltungsantriebe, die dem Ganzen einen kraftvoll-energischen Zug verleihen. Ein bedeutsames Werk neuer Musik aus ernster, ehrlicher Haltung, ohne jegliche virtuosische Effekte und doch von starker Wirkung, wie die bisherigen Aufführungen in Berlin und Duisburg erwiesen haben.

Wolfgang Steinecke

FRIEDRICH-KARL GRIMM: *Nocturnes für Klavier.* Verlag: Afa-Verlag H. Dünnebeil, Berlin W.

Diese fünf Nocturnes holen ihre Anregung fast nur bei fremden Völkern. Dadurch kommt ein stark impressionistischer Einschlag hinein, der stellenweise von Debussy über Delius gegangen zu sein scheint, aber auch Puccini-Quinten einfließen läßt. Nur eines der Stücke

hat deutsche Vortragsbezeichnungen; mehrmals sind ziemlich selten gebräuchliche italienische angewandt. Deuten diese Kennzeichen schon äußerlich vielleicht auf einen gewissen Mangel an Selbständigkeit nin, so bleibt der musikalische Gehalt auf ähnlicher Linie. Denn persönliche Eigenart tritt nur selten hervor. Das erste Stück (mit einem Motto von Tennyson) betont mehr Farbe als eigenständige Melodie. Die seelische Stimmung ist hierbei besser erfaßt als die Naturschilderung, der innere Zusammenhang dadurch also nicht völlig ausgeglichen. Am glücklichsten und geschlossensten berühren Nr. 2 und 3 (nach einem Gedicht von Victor Hugo bzw. nach der »Spinnerin« von Velasquez). Bei der Freiheit der Harmonik wäre es zur Vermeidung von Mißverständnissen empfehlenswert, stellenweise unmittelbar nach dem Taktstrich Versetzungszeichen *doch* niederzuschreiben. Verschiedene Druckfehler lassen sich leicht erkennen.

Carl Heinzen

ENRICO TERNI: *Trois danses de nowhere. Pour piano.* Verlag: A. u. G. Carisch & Co., Milano.

Es handelt sich hier zwar um Salonmusik, aber solche im guten und künstlerischen Sinne. Wie schon der Titel verrät (»Drei Tänze aus dem Land Nirgendwo«) sind die Stücke Stimmungsbilder: das erste mit seiner verbogenen rhythmischen Haltung und den fremdartigen Melismen schildert die Seele eines Krüppels *(Le boiteux)*; im zweiten Stück, einer brillanten *Stakkato*-Übung, scheint ein einsiedlerischer Mensch *(Le solitaire)* eine »fixe Idee« zu haben, ein höchst originelles *Vivace*-Thema ($\frac{6}{8}$) wird bald von der rechten, bald der linken Hand dahingejagt (wenn man diese kurzen Noten zusammenzieht, kommt man hinter eine Art Volkslied); das dritte Stück eignet sich etwa als geistige Kost während der Überfahrt eines Ozeandampfers *(Valse des petites lunes*, mit Laune verdeutscht: »Möndchenwalzer«).

Alfred Burgartz

FERDINAND KÜCHLER: *Opus 9. Geworfener Strich- und Springbogen, Violine.* Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Es ist etwas Eigenes um das Geigen. Manch hoffnungsvoller Schüler, der vielversprechende Ansätze in technischer und musikalischer Hinsicht zeigt, findet einen schier unüberwindlichen Widerstand beim Erlernen des geworfenen Strichs und des Springbogens. Nur wenigen Hochbegabten ist es beschieden, sich mühelos diese gewiß schwere, doch charakteristische Strichart mühelos anzueignen. Und doch ist sie mit ein Prüfstein einer zuverlässigen Technik, ihre richtige Anwendung ein Zeugnis für Bildung und Geschmack. Diesen Schwierigkeiten rückt Küchler mit Spezialstudien als berufener und anerkannter Pädagoge tüchtig zuleibe. Vorübungen, Etüden (nach L. J. Meerts, Paganini, Wienawski, Ch. de Bériot, Küchler) Stücke aus der Kammermusik (Mozart) liefern wertvolles, geeignetes Übungsmaterial, wobei der klare, übersichtliche systematische Aufbau, verbunden mit prägnanten, begrifflich klarstellenden, anschaulichen Erläuterungen, für jedermann Erfolg zeitigen muß. Selbstverständlich ist auch der linkshändigen Griff- und Treffschwierigkeiten gedacht (Lagen, ihre Wechsel, verminderte und übermäßige Intervalle, Überstrecken des vierten Fingers usw. Das gedankliche Erfassen der physiologischen Bewegungen bei der Bogenführung (Gelenke, Muskeln, Arm- und Fingerteile) ist bewußt betont, jedoch die Fleschsche Bogenhaltung als für diese Strichart unbrauchbar verworfen.

Fritz Hofer

C. A. FRANZ: *6 Konzert-Etüden für Klavier.* Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.

Die Konzertetüde bedingt neben dem Aufweisen technischen Könnens stets einen musikalisch-poetischen Gehalt, der nicht an »Programm« gebunden zu sein braucht. Von diesem Maßstab aus ist der fünften von diesen Etüden vielleicht der Preis zuzuerteilen. Denn es ist eine schlicht-edle Melodie mit zart hindurchgewobenen »inneren Stimmen« und besonders schön verschwebendem Ausklang. Die Kultur des Anschlags wird durch dies Stück wesentlich gefördert. Auch in den auf schwierigere technische Dinge gerichteten Etüden herrscht vorwiegend eine charakteristische Stimmung. Wenn die Spielfiguren auch nichts durchaus Neuartiges bieten, so geben sie durch ihre Knifflichkeit doch manchen Anreiz. Es gehört schon allerlei Beweglichkeit dazu, Nr. 3 mit dem ziemlich brenzlichen Ineinanderhaken beider Hände in virtuosem Zeitmaß vorzutragen. Sehr hübsch ist, daß verschiedentlich mehrere Ausdrucksgebiete (und in Verbindung damit auch technische) in einer Etüde verwoben sind. Zeugen die Kompositionen im allgemeinen von einer recht gediegenen Begabung, so hinterlassen sie in Einzelheiten doch den Eindruck von

nicht endgültig durchgeführten Studien. Denn Eckintervalle in verminderten Dreiklängen und Leittöne werden auffallend häufig verdoppelt. Das führt zu Härte und Leere des Klanges. Diese Verstöße gegen ein feineres harmonisches Aushören sind aber fast überall sehr leicht zu beseitigen. Leider hat sich eine Reihe von Druckfehlern eingeschlichen.

Carl Heinzen

FRIEDRICH-KARL GRIMM: *1. Rhapsodie Espagnol op. 46, 2. Ballade op. 52, beide für Cello und Klavier.* Afa-Verlag H. Dünnebeil, Berlin W.

Die stilistischen Kennzeichen der hier genannten Kompositionen lassen sich deutlich nach zwei Richtungen hin zusammenfassen! Es ist eine diatonisch gehaltene, durch Heranziehung und Erweiterung von moll-subdominantischen und neapolitanischen Klangbildungen modulatorisch gefärbte Melodieführung, deren harmonische Vielseitigkeit noch besonders durch Septimenklänge und Vorhaltsnoten ausgedeutet wird. Die Solostimme ist mit cellotechnischen Schwierigkeiten stark durchsetzt, was vielleicht für die Kürze der an sich sauber gearbeiteten Stücke etwas problematisch wirken kann.

Kurt Herbst

FRITZ SPIES: *Gebrauchsmusik für Gymnastik und Tanz für Klavier zu zwei Händen op. 13. Heft 1.* Edition Peters, Leipzig.

Hans von Bülow hat einmal das geflügelte Wort ausgesprochen: »Im Anfang war der Rhythmus«. Der Begründer der rhythmischen Gymnastik hat diesen Satz erweitert: »Man darf es nicht vergessen: der Rhythmus ist körperlichen Ursprungs.« An diesem Angelpunkt setzt seine rhythmische Erziehung ein. Durch Rhythmus wird der menschliche Körper erzogen unter Ausscheidung aller unnützen Anstrengen. Zum reinen Rhythmus gesellt sich der Klang. Beide zusammen sind die Hilfsmittel für die Erziehung zu Bewegungsakten, wobei naturgemäß darauf zu achten ist, daß die schöpferische Phantasie mit entwickelt wird. Der Körper soll den Rhythmus eines Musikstückes aufnehmen und durch entsprechende Bewegungen wiedergeben. Daß zu solchen Übungen nicht jede Art von Musik brauchbar ist, liegt auf der offenen Hand. Es kann also nur eine Zweckmusik sein, die eine Vielfalt rhythmischer Kombinationen ermöglicht, übersetzt in Arm- und Körperbewegungen. Um dem fühlbaren Mangel an einer solchen Musik zu steuern, hat Fritz Spies eine Gebrauchsmusik geschrieben, die »in erster Linie den Einklang zwischen Körperbewegung und musikalischer Begleitung erstrebt«. Diese Werkstücke sind aus praktischer Erfahrung heraus konzipiert und gestaltet. Daß Fritz Spies das musikalische Rüstzeug hat, sieht man auf den ersten Blick, den man in diese Sammlung wirft. Daß er aber auch einen stark entwickelten Sinn für alles Rhythmisch-Tänzerische hat, ist blutsmäßig bedingt. Seine Schwester ist die rühmlich bekannte Tänzerin Daisy Spies. Das Rhythmisch-Tänzerische liegt also in der Erbmasse. Dazu kommen noch seine langjährigen Erfahrungen, die er sich während seiner Tätigkeit an den verschiedenen Schulen für Gymnastik und Bewegung angeeignet hat. Aus solchen wertvollen Voraussetzungen heraus hat der Komponist Übungsstücke geschrieben für einfaches und straffes Gehen, Schreiten, leichtes und spitzes Laufen, Schwingen, für verschiedene Sprungarten, Atemübungen und rhythmische Studien. Da wohl die wenigsten Tanz- und Gymnastikschulen über so talentierte Begleitmusiker verfügen, die für die im Augenblick gestellten Anforderungen brauchbare Improvisationen spielen können, so bedeutet diese Sammlung eine Erleichterung und eine Förderung des Unterrichts. Sinngemäß können zu dieser Musik auch die verschiedenen Spielarten von Schlagwerkinstrumenten benutzt werden. Neben dem hervorragenden Gebrauchswert ist diesen Werkstücken auch ein künstlerischer Gestaltwert eigen. Eine Fülle von Anregungen zu lebendiger Verarbeitung wird hier dem Gymnastik- und Tanzschüler geboten, und es ist zu wünschen, daß diese Gebrauchsmusik von Fritz Spies bald in allen Instituten Eingang findet, deren Aufgabe auf dem Gebiet der rhythmischen und tänzerischen Erziehung liegen.

Rudolf Sonner

JOHANNES MARESCH: *»Zu Gottes Ehre«, fünfzehn geistliche Lieder für 4stimmigen Chor.* Verlag: F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Eine bedeutungslose Neuerscheinung, nach deren Zweck man sich vergebens fragt. Für Kirchenchöre kann man diese Lieder auch nicht empfehlen, da sie von allen neuzeitlichen kirchenmusikalischen Bestrebungen gänzlich unberührt geblieben sind. Die Texte stammen ebenfalls aus der Hand des »Komponisten«. *Herbert Müntzel*

WILLI SENDT: *»Schnitter Tod«, für Männerchor und Mezzosopransolo op. 5. Zwei Männerchöre (»Media vita« und »Morgenlied« op. 6.* Verlag: Tonger, Köln.
Man spürt bei der Durchsicht dieser Arbeiten ehrliches Bemühen um einen wirklichen Chorstil. Das bewirkt die Bedeutung dieser Neuerscheinungen. Wenn noch nicht alles restlos befriedigend ist, so erkennt man doch, daß hier unzweifelhaft eine Begabung am Werk ist, und sieht weiteren Arbeiten dieses Komponisten mit Spannung entgegen.
Herbert Müntzel

WALTER NIEMANN: *Kleine Musik im alten Stil für Flöte und Klavier op. 138.* Musikverlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig.
Walter Niemann, der bekannte Berliner Komponist, hat hier eine liebenswerte Komposition geschrieben. Die drei Sätze, ein Allegro giocoso, ein langsames Menuett und ein Allegro scherzando, echt und schlicht in der Erfindung, haben beachtenswertes Niveau. Die beiden Ecksätze stehen in der gemeinsamen Tonart F-dur, das Menuett in der verwandten Molltonart. Ausdruckskraft und musikalische Diktion verraten einen qualifizierten Musiker, der lebendig und abwechslungsreich zu schreiben versteht. Der Schwierigkeitsgrad ist so gelegt, daß diese kleine Suite sich sowohl im Konzertsaal wie auch bei häuslichem Musizieren ihren Freundeskreis erwerben wird. *Rudolf Sonner*

KARL SCHÜLER: *Kirmes-Musik. Ein fröhliches Quodlibet über ein schwäbisches Volkslied für einen, zwei oder drei zweistimmige Chöre im Kanon für gleiche oder gemischte Stimmen und zwei bis beliebig viele Instrumente.* Verlag: Chr. Friedr. Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.
Ein wahres, doch nicht sinn- und geschmackloses Kunterbunt von Volksmelodien, das als harmloser Stimmungserzeuger seinen Zweck nicht verfehlen und Karl Schüler Dank und Ehre einbringen wird. Die aufgewandte Kontrapunktik zeugt von Können, die Zusammenstellung der Texte und Melodien von echtem Humor und guter Kenntnis der volkstümlichen Elemente. Die Steigerung gegen Schluß, bewirkt durch die Cantus firmus-Melodie im Diskantinstrument und durch die Hinzufügung des Kanons »Himmel und Erde. müssen vergehen«, erhöht die Gesamtwirkung Die vielseitige Ausführbarkeit der Chor- und Instrumentalstimmen verbürgt die Aufführung durch jeden Chor in jedem »Kirmesort«. Für besonders fröhliche Stunden ist auch der Text des Soldatenliedes vom Oberland zugefügt.« So das Vorwort, in dem noch mehr »Näheres« angegeben ist. *Fritz Hofer*

WALTER FREYMANN: *Drei Lieder.* Kommissionsverlag: P. Neldner, Riga, und Breitkopf & Härtel, Leipzig.
1. »Nun sind die Tage grau und düster worden . . .« (A. G. Grabe): uneinheitlich, beginnt und schließt mit Anklängen an Schuberts »Winterreise«, vermeidet keine der gangbarsten Harmonien und Kadenzformen. Der Melancholie des Textes entzieht sich die wechselnde Begleitweise. Motive, die nicht folgerichtig aneinandergefügt sind. 2. »Frau Sehnsucht« (Andrejanoff). Eine peinliche Allegorie; mit dem Jugendstil deckt sich der Klavierpart, der aus dem melancholischen Vorrat von 1. stammt. Der beste Text kommt zuletzt (Karla Höcker: Am Abend). Das Klangbild wird nicht freundlicher. Es deutet den Text nicht, es illustriert ihn nicht. In fortgesetzten Vorhalten läuft die Musik neben dem Wort her. Mit einer harmonischen Manier läßt sich keine Liedkunst schaffen. Wir verlangen keine Dreiklangseligkeit vom Lied, aber ein Melos, das wort- und artgemäß ist.
Hans Jenkner

ERNST KALLER: *Liber organi. Band III. Altspanische Orgelmeister.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig.
Der Leiter der Orgelklasse am Musikseminar der Stadt Freiburg i. Br., Ernst Kaller, der vor kurzem dem ehrenvollen Ruf als Lehrer für Orgel und Kirchenmusik an die Folkwang-Schulen in Essen/Ruhr gefolgt ist, gibt in der Liber organi betitelten Sammlung Werke alter Orgelmeister heraus, im besonderen Hinblick auf ihre praktische Verwendbarkeit im liturgischen Gottesdienst. Im Gegensatz zum Gottesdienst der protestantischen Kirche, wobei dem Organisten viel größere Möglichkeiten offen gelassen sind, bleiben dem Organisten der katholischen Kirche im allgemeinen nur ganz kleine Zeiträume frei, die durch improvisierte Zwischenspiele und kleine Überleitungen ausgefüllt werden können. Die Kürze der Zeit bindet aber von vornherein die freie Phantasie; darüber hinaus bleibt der katholische Organist eng gebunden an den liturgischen Gedanken der am Altar zelebrierten heiligen Handlung. Seine Kunst ist ein bewußtes Sich-Unterordnen, ein Dienen. Leider

ist nicht jeder Organist so talentiert, daß er einen eben im gregorianischen Choral ausgesprochenen Gedanken nun stilgerecht weiterführen könnte. Nicht immer stellt sich auch schlagfertig der gute musikalische Gedanke zur rechten Zeit ein. Solche Lücken zu überbrücken ist der Sinn des Liber organi. Der vorliegende Band bringt in der Folge der acht Kirchentöne Choralbearbeitungen über Schlußklauseln der Psalmtöne in der Form der sogenannten Versetten des altspanischen Orgelmeisters Don Antonio de Cabezon (1510 bis 1566). Diese Psalmtöne sind uns überliefert von Hernando, dem Sohne Cabezons, in der Sammlung »Obras de musica para tecla y arpa y vihuela«, Madrid 1578. Kaller hat sie aus der spanischen Orgeltabulatur übertragen und so dem praktischen Orgelspiel wieder für die heutige Zeit erschlossen. Von Cabezon folgen weiter Intonationen zum Magnificat, die gemäß der damaligen Satztechnik im imitierten, molorierten oder fugierten Stil gehalten sind oder auch der Cantus-firmus-Technik folgen. Den Beschluß dieses Bandes bilden die »Fantasien« des Tomas de Santa Maria († 1570). Das sind höchst instruktive Beispiele, wie der Organist improvisieren soll. Die musikalische Struktur ist bedingt durch eine polyphone mit Imitationen durchsetzte Spieltechnik. Wie sich Kaller die Registrierung denkt, erklärt er in allgemein verständlicher Form im Vorwort zu diesem Band. Der Inhalt dieses Bandes erweitert nicht nur die Literaturkenntnis der Orgelwerke alter Meister, er bildet auch ein brauchbares Werkzeug in der Praxis für den Kirchenorganisten, der sein Können erweitern und seinen Geschmack bilden will.

Rudolf Sonner

JOACHIM STUTSCHEWSKY: »*Verschollene Klänge*«. *Alte Meisterwerke für Cello und Klavier*. Verlag: Universal Edition, Wien.

Der Wiener Cellist Joachim Stutschewsky veröffentlicht hier eine Sammlung alter Meisterweisen, unter denen sich zum Teil bisher unbekannte Stücke von Joseph Haydn, Michael Haydn, Philidor, Chiesa und Rubino befinden. Es sind alles kleinere Stücke, die um ihrer selbst willen in jede bestehende Sammlung kleinerer Cellostücke eingefügt werden sollten. Mit ihrem mittleren Schwierigkeitsgrad werden sie für den werdenden Cellisten ein kleines spielerisches Ideal abgeben und für den fertigen Spieler eine besinnliche Stunde schöner, alter kleiner Cellomusik ausmachen.

Kurt Herbst

BERNHARD ALT: *1. Pizzicato Serenade für Violine, Cello und Klavier*; *2. Spanische Serenade für Violine, Cello und Klavier; 3. Canzonetta für Violine (oder Violoncello oder Baß) und Klavier*. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.

Die hier vorgelegten Kompositionen befleißigen sich alle drei einer auffallenden harmonischen und melodischen Unkompliziertheit, die sich bereits schon beim musikalischen Einfall, dann aber auch besonders in der kompositionstechnischen Haltung äußert. Ihre Verwendung ist daher wohl auch nur als eine Art häusliche Zwischenmusik gedacht, wobei die Pizzicato Serenade durch das Pizzicato ganz amüsant wirken mag und die Spanische Serenade leicht an den spanisch stilisierten Rhythmus unserer heutigen Tanzübung erinnert.

Kurt Herbst

GEORG GÖHLER: »*Drei ernste Gesänge*« *für eine tiefe Männerstimme und Klavier*. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Die Gesänge sind durchaus brauchbare Liedkunst, allerdings ohne sonderlichen Anspruch auf Originalität.

Herbert Müntzel

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Sonata für Viola di Gamba und Cembalo. Urtextausgabe von Volkmar Längin. Zwei vom Herausgeber bezeichnete Ausgaben für Bratsche und Violoncell.* Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Urtextausgaben haben nicht nur ihren Wert für den Musikwissenschaftler, sondern auch für den ausführenden Musiker, der dadurch in stilistischer Hinsicht zu einer gewissen Selbständigkeit erzogen werden kann. Die wichtige Verbindung zwischen Urtextausgabe und praktischem Musiker ist dabei ein gutes Vorwort, das der Herausgeber dieser Sonate in recht sauberer und allgemeinverständlicher Art verfaßt hat. Es handelt sich bei dieser Gambensonate um ein Händelsches Frühwerk, dessen thematische und formale Anordnung kompositionstechnisch noch etwas ungelockert ist, das aber ein frühes und instruktives Beispiel für die Entwicklung eines vom Komponisten selbst ausgearbeiteten Klavierpartes darstellt.

Kurt Herbst

BERNHARD ALT: *Adagio und Scherzo für Kontrabaß und Klavier*. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.

Der Kontrabaß hat vielleicht von allen heutigen Orchesterinstrumenten sich die ur-

sprüngliche Form erhalten. Er tritt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Erscheinung als Mitglied der Gambenfamilie, deren Baumuster er bei uns in Deutschland bis auf den heutigen Tag beibehalten hat. Ab und zu findet man allerdings auch bei uns das von den Italienern vorgezogene Violinmodell. Die Literatur an Solomusik für dieses Instrument, das im Zusammenspiel das Fundament liefert, ist nicht besonders reichhaltig. Das liegt in der Natur des Instrumentes begründet. Hermann Alt hat nun einen Beitrag geliefert in Form eines kantablen Adagios und eines frisch und lebendig sprudelnden Scherzos. Der Spieler muß allerdings schon ein gutes Stück technischen Könnens besitzen, will er diese beiden Stücke gut vortragen. Am besten ist wohl der musikalische Einfall des Scherzos, das in seiner munteren Thematik an einen derben und urwüchsigen Bauerntanz erinnert, ohne jedoch in billige Trivialität abzugleiten. Gegenüber den Orchesterstudien für Kontrabaß werden diese beiden Stücke eine willkommene Abwechslung bieten für den beflissenen Kontrabaßstudierenden. *Rudolf Sonner*

CARL NIELSEN: *Praeludio e Presto op. 52 für Violine allein* Borugs-Musikverlag, Kopenhagen.

Eine virtuose Angelegenheit — dieses Geigensolo! Es muß schon ein ganz guter Geiger sein, der das spielen will. Es darf für ihn keine Schwierigkeiten auf dem Griffbrett geben. Alle Möglichkeiten der Bogentechnik, der Fingerfertigkeit werden verlangt. Es fragt sich nur, ob an solcher Art Musik heute noch Interesse besteht. Das ist eine aristokratische Musik für Feinschmecker, die sorgsam auf eine Berührung mit dem Volke verzichtet. Diese exklusive Artistik paßt nicht mehr in den neuen Lebensraum der nationalsozialistischen Ideenwelt. Wer in dieser Richtung geht, für den werden Musizierformen, wie sie hier vorliegen, bedeutungslos. Sie haben höchstens noch musealen Wert für den Historiker. *Rudolf Sonner*

PETER CORNELIUS: *»Die Hirten«. Aus den Weihnachtsliedern. Für Baritonsolo, Frauenfernchor und Kammerorchester. Bearbeitung von Otto Jochum.* Fritz Müller, Süddeutscher Musikverlag, Karlsruhe i. B.

Eine Bearbeitung, die vom Original nichts hinwegnimmt. Die Holzbläser nur einfach besetzt. Dazu Harfe oder Klavier, Orgel oder Harmonium. Besonders das »Gloria« ist von einem strahlenden Wohllaut. *Alfred Burgartz*

W. CZERNIK: *Fünf Stücke im alten Stil für Violine und Pianoforte op. 93.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

In diesen anspruchslosen, leichten, die dritte Lage der Violine nicht überschreitenden Stücken, die für Unterrichtszwecke gut zu verwenden sind und auch in der Hausmusik für jugendliche Spieler besonders willkommen sein werden, ist der in den Suiten des 17. und 18. Jahrhunderts übliche Stil geschickt nachgeahmt. Nr. 1 ist eine Arie, die teilweise auf der G-Saite auszuführen ist. Der Hauptteil in D ist ansprechender als das Mittelstück in h. Nr. 2 ist ein Menuett. Einige Takte des Hauptteils decken sich mit dem Fugenthema aus Regers Streichquartett op. 109. Der Mittelteil vermittelt Glätte in der Ausübung von Legato-Passagen. Auch die recht ansprechende Gavotte, die Nr. 3, hat als Doppelgriffstudie pädagogischen Wert ebenso wie der hübsche Rigaudon Nr. 5. Sehr fein und ansprechend ist Nr. 4, Siciliano. Der Komponist, der trotz seines tschechischen Namens der Abkömmling einer in Dresden heimischen Familie und ein recht geschätzter Theaterkapellmeister ist, hat zwar viel komponiert, bisher aber nur wenig, darunter ein beachtenswertes Violinkonzert, veröffentlichen können. *Wilhelm Altmann*

NEUE ORGELMUSIK

PAUL KICKSTADT: *Vorspielbuch zum Stamm einheitlicher Melodien (Band III der Choralvorspiele).* Verlag: G. Kallmeyer, 1934.
RICHARD JUNG: *Elf Orgelchoräle.* Kommissionsverlag: A. Kells Buchhandlung, Plauen i. Vogtl.
PAUL KRAUSE: *Suite 1927 — op. 33.* Verlag von Schweers und Haake, Bremen.
J. KAMMERER: *Suite für Orgel, op. 10.* Kommissionsverlag: Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig.
HERMANN SCHROEDER: *Toccata für Orgel, op. 5a.* Verlag: L. Schann, Düsseldorf.

Von Kickstadt liegt jetzt das dritte Heft der Charolvorspiele vor. Es sind schlichte, technisch einfache Stücke, aber bestes praktisches Orgelgut, das die Beachtung der Organisten verdient. Auch die Auswahl an Choralvorspielen, die F. L. Schnackenberg aus Werken

von Richard Jung (1861—1932) weil. Musikdirektor und Organist zu Greiz, vorlegt, kann man dazu rechnen. Paul Krauses Suite op. 1927, auf dem Boden des dem Orgelstil nicht sehr gemäßen Impressionismus gewachsen, ist nicht ohne Eigenprägung, aber verleugnet so ziemlich alles, was man heute von einer echten Orgelmusik erwartet. Aufschlußreich sind die Überschriften der einzelnen Sätze: Improvisation quasi Präludium, Passion, Intermezzo, Aphorismus, Epigramm, Quasi Sequenz, Epilog, sowie die Anmerkung: »man wolle wie bei allen meinen Werken, besondere Sorgfalt auf feinste Abtönung der verschiedenen Klaviere legen und vom Schwellwerk reichlichsten Gebrauch machen«. Auch J. Kammerers Suite »nach Texten der Heiligen Schrift« kann den Anschluß an die befruchtenden Kräfte der neueren Orgelbewegung und zeitgenössischen Empfindens nicht finden. Konventionnelle Orgelmusik, schwerflüssig und auch formal noch ziemlich unbeholfen. Dagegen trifft H. Schröder den Stil der modernen Orgeltoccata auf Anhieb. Da ist alles gewachsen, aus einfachen, ja fast primitiven Motiven prägnant entwickelt; ohne Zwang erreicht der Komponist den belebenden Ausgleich zwischen orgelschwerer Gebundenheit und lockerer rhythmischer Gelöstheit — ein brillantes, dem Spieler dankbare Möglichkeiten bietendes Stück!

Anton Nowakowski

* MUSIKALISCHES PRESSEECHO *

HÄNDEL UND DAS NEUE DEUTSCHLAND

Tradition, die Anspruch auf lebendiges Wirken erhebt, ist der Glaube an die gestaltende Kraft der Vergangenheit. Die Bedeutung eines Erbes wird daher nicht nach den in einer längst verklungenen Epoche einmal vorhanden gewesenen Einflüssen und Zeitströmungen beurteilt, sondern allein nach der Frage, was der Künstler und sein Werk für die Gegenwart bedeuten. Die bedingungslose Übernahme einer künstlerischen Erscheinung der Vergangenheit in die Kulturarbeit unserer Tage kommt nicht in Betracht ohne eine bejahende Antwort auf diese Frage, die die Voraussetzung einer klar verpflichtenden Ausrichtung nach den weltanschaulichen Grundsätzen des neuen Deutschlands ist.

Das einzigartige Heldentum des Schaffensbildes von Georg Friedrich Händel entspricht dabei der heroischen Haltung völkischen Wesens in einer Weise, daß die Distanz von Jahrhunderten aufgehoben zu sein scheint. Als die schottische Erhebung von den Engländern in der Schlacht bei Cullodan siegreich niedergeschlagen war, schrieb Händel unter dem Eindruck dieses Sieges seinen »Judas Makkabäus« — und wurde durch diese Huldigung der Wortführer der patriotischen Begeisterung der Nation.

Er hatte schon in jungen Jahren seine politisch in Uneinigkeit zersplitterte deutsche Heimat verlassen, um im stammverwandten England den Kampf gegen die Welt zu bestehen. Gleich Bach im deutschen Kantorengeist verwurzelt, strebte sein Wille hinaus in die Weite. Sein überquellendes Kraftgefühl konnte diesen Drang nach grandioser Ausweitung seiner musikalischen Gedanken nur in der großen Welt erfüllen.

Händel wurde so der Bildner der Welt, indes das Land seiner Herkunft erst spät sein Werk aufnahm und zunächst im wesentlichen mißverstand.

Der monumentale Chorstil Händels — wurde je ein machtvollerer Freiheitsgesang als der »Judas Makkabäus« geschrieben? — steht unter dem Gedanken der Volksgemeinschaft. Die Einzelpersönlichkeit versinkt vor dem Schicksal des Volkes. Seine rhapsodische Dramatik, getragen von der Wucht der akkordischen Masse, unterbaut von der Kraft männlicher Bässe, ist urdeutsch gestaltet. Wie in seinen Opern ein germanisches Naturgefühl die Verbundenheit mit dem Erbgut seiner Herkunft verkündet, so in den Oratorien der Wille, die Welt aus den Angeln zu heben. Hier wie dort ist Händel der Pionier der deutschen Musik. Die Stimme, nicht das Instrument, ist ihm Zelle des Ausdrucks und des Affekts. Dieses Pathos der Leidenschaft erklärt das Unverständnis der deutschen Romantik gegenüber seinem Werk. Eine überwundene Zeit hatte nicht den Mut zum Bekenntnis zu seinen Oratorien, die im Grunde gewaltige Tragödien darstellen. Die nach dem Weltkrieg inszenierte

Händel-Renaissance hatte zuviel von einem theatralischen Experiment und blieb zu sehr im Artistischen verhaftet. Trotzdem hat sie eine wichtige Rolle gespielt als Protest gegen die formauflösenden Tendenzen der impressionistischen und atonalen Musik, der sie die in Form und Inhalt gefestigte Architektur der Händelschen Musik gegenüberstellte. Die Musik als sittliche Macht blieb ohne weiterreichendes Echo, und der wahre Händel ist heute noch unbekannt und so unentdeckt wie in der Zeit vor hundert Jahren. Bach wurde von der Romantik neu entdeckt. Die Auseinandersetzung mit Händel ist unserer Gegenwart überlassen worden. Sie trifft ein neues Geschlecht, das die Bereitschaft und Aufgeschlossenheit mitbringt, weil es auch durch Kampf und Not gegangen ist. Wo der politische und kulturelle Wille der Massen in gemeinschaftlichen Kundgebungen seinen Ausdruck findet, wo der Einklang des Bekenntnisses Führer und Volk umfaßt, ist *Händels festliche Musik* gegenwartsnah und lebendig, weil sie nie individualistisch, aber immer *verbindend* und Gemeinschaft *bildend wirkt.* Die große Fülle menschlicher Empfindungen und hoher Leidenschaften hat in seiner Musik einen Niederschlag gefunden, der uns alle anspricht. Die Klarheit und Einfachheit seiner Tonsprache, die sich aufreckt zu heldischer Erhabenheit, ist so sehr Ausdruck des deutschen Menschen, daß man seine jubelnden Triumphgesänge als Widerklang des erwachenden Deutschlands aktivieren muß, um das ganze Volk teilhaben zu lassen an dieser Äußerung deutschen Geistes. Die Rückkehr Händels zu seinem Volk ist erst im Reiche Adolf Hitlers zur Tat geworden. Die Gegenwart nimmt das von überzeitlicher Größe strahlende Erbe als Verpflichtung in Besitz, um es zu bewahren und den kommenden Geschlechtern in seiner wesenhaften, unverminderten Gestalt zu überliefern.

Friedrich W. Herzog
(»Deutsche Mitte«, Halle, Februar 1935)

HÄNDEL

Freilich: Händel mit Begeisterung zu hören, ist leichter, als ihn so aufzuführen, daß er alle begeistert. Die wenigsten Musiker können das Riesenmaß dieser Kunst aushalten, die auch im Zierlichen noch gewaltig und in der äußersten Wucht noch voll Anmut ist. Es ist schwer, der ungeheuren Geräumigkeit Händelscher Musik gerecht zu werden, ohne zugleich die ausdrucksvolle Belebung aller Einzelheiten zu vernachlässigen. Und es ist schwer, die Einzelheiten dieser Musik zu betreuen, ohne zugleich das Auge abzuwenden von der weiten Sicht, in die sie eingegliedert sind. Das klassische Gleichmaß von streng ausgewogener Form und stärksten Spannungen des Inhalts zwingt den Händelinterpreten, einen schmalen, bedrohten Weg zu gehen. Jeder kleine Schritt zu weit rechts oder links führt in den Abgrund. Händel hat die gewaltige Gliederung, die ungeheuerliche Wucht, dabei die höchste Differenziertheit des Ausdrucks und der Mittel, und stets ist er alles in allem und alles auf einmal.

»Händel ist der unerreichte Meister aller Meister«, sagt Beethoven, »geht hin und lernt, mit wenigen Mitteln so große Wirkungen hervorzubringen!« Der Gegensatz von Mittel und Wirkung, den Beethoven meint, ist von einem verwirrenden und neckenden Reiz. Je näher man hinsieht, desto mehr droht sich alles in sein Gegenteil zu verkehren. Was einfach schien, wird durch den großen geistigen Zusammenhang, in dem es steht, kompliziert und schwierig, und das scheinbar Primitive enthüllt sich als höchstes Raffinement. Händel ist gegenüber allem Elementaren von einer großartigen, ehrwürdigen Unschuld. Darum wirkt bei ihm das Schlichteste verführerisch neu. Immer glaubt man alles zum erstenmal zu hören. Denn indem Händel auch die unscheinbarste harmonische Veränderung in die große Form einbaut und genau an der richtigen Stelle erscheinen läßt, zwingt er uns, Gegensätze zu fühlen, wo wir sie nie gesucht hätten. Es gibt bei ihm ganz eigene harmonische Fernwirkungen. Einen Wechsel zwischen gewöhnlichem Dreiklang und Sextakkord kann er zum aufregenden Ereignis machen. Er setzt den Sextakkord so, daß wir ihn mit einem vorausgegangenen Dreiklang in der Quintlage zusammendenken müssen, und daß diese schier unscheinbare Abweichung einem kompositionellen Einfall erst Licht und Schatten gibt. Oder er bringt irgendwo nach durchgehender Achtelbewegung plötzlich Viertel. Das kann jeder. Aber nur bei Händel und nur im Schlußchor der »Theodora« gelingt es diesen plötzlichen Vierteln, uns sehen zu lassen, wie sich der Himmel auftut, um eine Heilige glorreich zu empfangen. Und die einfachsten Stufengänge sind es, über die er die Melodien gehen läßt und weiterspinnt, daß sie nicht mehr aufhören, manchmal — wie im berühmten Largo aus dem »Xerxes« — nicht einmal irgendwo einen

Halbschluß haben und man atemlos und in fast schmerzlicher Spannung wartet, ob solch kühnes Unterfangen sich noch gut beenden lasse, bis schließlich die Melodie dennoch ganz sanft und unmerklich den Abstieg findet und sich zu Ende singt, was man wiederum mit gespannter Anteilnahme und einem geradezu körperlichen Wohlgefühl miterlebt. Unheimlich genau ist sein Zeitempfinden. Wie lange ein Stück dauern muß und darf, wie das Verhältnis zwischen Thematik und zeitlicher Ausdehnung beschaffen sein muß, damit die höchste, die ganz vollkommene Wirkung erzielt wird, das hat niemand mehr mit so instinktmäßiger Sicherheit gefühlt wie Händel. Man muß sich das Halleluja aus dem »Messias« einmal nur daraufhin ansehen, um zu begreifen, warum niemand mehr, auch Beethoven nicht, eine so überlebensgroße Wucht und atemversetzende Einheitlichkeit der Steigerung erreicht hat. Und welche Wunder des Ausdrucks gelingen ihm nur durch schlichte Intervallspannungen wie etwa den abspringenden Leitton in der Arie der Nitokris »Du Gott der Höh« (Belsazar) oder durch die unbegleitete Melodie, mit der der geblendete Samson in seiner Einsamkeit zu singen anhebt. Hier ist jeder Schritt von einem Ton zum anderen ein Einfall, und wiederum zeigt sich das schöpferische Gestalten aus dem Elementaren, wenn mitten in dem ausgesprochenen e-moll dieses Anfangs der erste Orchestereinsatz den Übergang zur dritten Stufe vorwegnimmt.

Alexander Berrsche
(Deutsche Zeitschrift, Februar-März-Heft 1935)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Das geistige Wirkungsfeld Bachs ist von denkbar größtem Ausmaße. Allein vom musikerzieherischen Standpunkt aus, und zwar in seiner weitesten Formulierung, ist es fast nicht abzuschätzen, und wir haben alle Mühe, den Kreis zu durchschreiten, den seine Kunst nach jeder Richtung hin gezogen.

Da ist zunächst der ungeheure in seinem Werk ruhende Formenreichtum. Es ist wahr: Bach hat keine neuen Formen geschaffen, was beweist, daß in der Kunst allein der Inhalt das Entscheidende ist. Mit seinem ungeheuren Atem sog Bach im Gegenteil alles in sich auf, was die Jahrhunderte vor ihm an Formengut geprägt hatten. Und was er hier an handwerklichem Material vorfand — die hochentwickelte Polyphonie der Niederländer und Italiener, die Instrumentalformen der Fuge und Tokkata, der Suite, des Konzertes; die Motette, Kantate, Messe und das mittelalterliche Mysterienspiel der Passion — dies alles wurde ihm zum Instrument, mit dem er das Unsagbare und an Gott Streifende in einer beinahe mystisch anmutenden, nordisch-ornamentalen Satzkunst zum Ausdruck brachte. Insbesondere die Fuge, sonst ein Inbegriff des Zopfes, gestaltete sich unter seinen Händen zu einem flutenden Strom tiefgründigen Denkens, in dem sich, wie in der »Kunst der Fuge«, die Zahlenharmonie bis zu symbolhaft zu deutenden Tongestalten verdichtete. Die phantastische Ausdruckswelt, die er der Geige anvertraute, erhob dieses bis dahin mehr spielerisch behandelte Instrument zu einer Verkünderin höchster Dinge.

Solches Tun ist freilich nicht erlernbar, es ist die Gabe eines Gottes. Was aber davon für alle späteren Generationen erlernbar blieb, war die durch diesen geistigen Verschmelzungsvorgang bewirkte Vollendung der Gattung. An Bachs Werk schuf sich der Musiker des 19. Jahrhunderts das Vorbild der Fuge, der Suite, sowie aller großen Chorformen, und noch heute und wohl noch für lange Zeit wird der angehende Instrumentalist Urteil, Geist und Technik an der Fraktur dieser Meisterwerke schulen. (Es gehören hierher auch Bachs Anregungen zur Vervollkommnung der zu seiner Zeit gebräuchlichen Instrumente. So beriet er den Orgelbauer Silbermann praktisch beim Bau seiner Orgeln und Cembalos, verbesserte geigentechnische Mängel, ja erfand sogar selbst neue Instrumente wie das Lautenklavizimbel und die Viola pomposa.) All dies bedeutet weit mehr als eine nur handwerkliche Angelegenheit. Denn damit war ja für die späteren Geschlechter eine völlige Neuorientierung zum mindesten ihres künstlerischen Denkens gegeben. Wenn schon das Werk Mozarts und Beethovens in seiner latenten Polyphonie den Atem Bachs verkündete, wie viel mehr mußte er die Musik des 19. Jahrhunderts befruchten, sowohl die seiner Epigonen wie der wirklichen Talente. Halten wir uns allein an das größte nachklassische Genie des 19. Jahrhunderts, an Richard Wagner. Wären seine Meistersinger, sein Tristan und Parsifal, ja wäre überhaupt das ganze Werk Wagners denkbar ohne die Erscheinung Bachs? Wagner erkennt auch in Ehrfurcht die Größe Bachs an, wenn er in seiner Schrift »Was ist deutsch?« äußert: »Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten

Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauenhaften Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes. Da seht diesen Meister . . . so unbeachtet bleibend, daß es fast eines ganzen Jahrhunderts bedurfte, um seine Werke der Vergessenheit zu entziehen; selbst in der Musik eine Kunstform vorfindend, welche äußerlich das ganze Abbild seiner Zeit war, trocken, steif pedantisch . . . Und nun sehe man, welche Welt der unbegreiflich große Sebastian aus diesen Elementen aufbaute. Auf diese Schöpfungen weise ich nun hin; denn es ist unmöglich, ihren Reichtum, ihre Erhabenheit und alles in sich fassende Bedeutung durch irgendeinen Vergleich zu bezeichnen.«

Die Einordnung des Bachschen Kunstwerkes in das Denken unserer Zeit vollzog sich aber auch außerhalb der besonderen künstlerischen Werkstatt, und zwar nicht nur in den rein ästhetischen Anschauungsbegriffen der Künstler selbst, sondern auch vor allem der Forscher, der Musikspezialisten, ja eigentlich aller geistigen Köpfe unserer Zeit. Allerdings liegen die Anfänge zur Bach-Erkenntnis beträchtlich weit zurück. Schon Bachs Schüler, allen voran der prachtvoll aufrechte Kirnberger, waren wahrhafte Siegelbewahrer des Bachschen Erbes, auch Fachwissenschaftler wie Forkel, sowie der durch seine grundlegende Biographie bekannte Spitta. Wesentlich für die Popularisierung Bachs ist der Berliner Rochlitz. Aus unsern Tagen waren und sind es Wolfrum, Schweitzer, Moser, Schwebsch — um uns auf wenige Namen zu beschränken —, die das Bewußtsein der Bachschen Musik und die ihr zukommende Betrachtungsweise dermaßen erweiterten und vertieften, daß wir eigentlich erst in unserem Jahrhundert sein Werk als das zu sehen vermögen, was es den deutschen Menschen in Wirklichkeit bedeutet: die alles Zeitbedingte, Zufällige und Menschlich-Beengende abstreifende Inkarnation der Musik an sich. Und wenn wir seit geraumer Zeit mit vollem Recht von einer Weltgeltung der deutschen Musik sprechen dürfen, so verdankt dies die deutsche Nation in erster Linie — der Anteil Händels an dieser Tatsache steht ja hier nicht zur Erörterung — der Kunst eines J. S. Bach.

Siegfried Kallenberg
(Süddeutsche Monatshefte, München, März 1935)

BACH ALS DEUTSCHER ERZIEHER

Wie die Baumeister der deutschen Gotik, wie Luther als Prediger und Reformator, so ist Bach als Musiker umfassender Künder deutscher Art gewesen, nicht weil er auf allen Gebieten der Musik Hervorragendes geschaffen hat, sondern weil sein Leben und Werk ein einziges Bekenntnis eines so tiefen Gottesglaubens war, wie ihn nur die stärksten Deutschen gekannt haben. Wir können deshalb Bachs Musik nicht anders verstehen als aus seiner Religiosität heraus, die umfassender war als Orthodoxie und Pietismus zusammen, die sogar eine über den Konfessionen stehende Messe schaffen konnte und damit das Lebenswerk Luthers erhaben krönte.

Wenn die deutsche Seele ein Jahrhundert lang um die Erkenntnis Bachs ringen konnte, so ist das nicht geschehen, um ein historisches Phantom zu entdecken; vor allem die Jugend hat in Bach den Weg zu einer frommen Kunst gefunden, die sie für sich brauchte, und die ihr die Gegenwart nicht gab. Es ist nicht das Perlen der Fugen oder etwa die »individualistische« Behandlung der Einzelstimmen, die uns Bach zum Vorbild macht, sondern vielmehr, als sich die meisten eingestehen, ist es das »Soli deo Gloria«, das über dem ganzen Leben des Meisters und Menschen stand. Es ist das Jubeln und Klagen der Frömmigkeit, die dort in Klängen spricht, wo Unehrlichkeit das fromme Wort entwertet hat.

Wie Bach Erzieher einer Generation zur Frömmigkeit geworden ist, so ist er auch Vorbild für ein gesundes, starkes und klares Künstlertum. Wir haben eine Epoche der künstlerischen Verschwommenheit hinter uns, eines Stilgemisches, das geballte Effekte anstatt innerer Kraft im Übermaß gebraucht hat. In Bachs Werken fühlen wir die Stärke, die Form und Inhalt in das rechte Verhältnis zueinander setzt, wie es keine Zeit nach ihm mehr tun konnte. Je größer die Leidenschaft seiner Musik war, desto mehr konnte er Maß halten, je mehr er in Stunden der Not nach Ausdruck suchte, desto Schöneres hat er gefunden, je mehr seine Passionen klagen, desto größere österliche Kraft bergen sie. Eine Harmonie, wie sie sonst auf der Erde kaum zu finden ist, atmen seine Instrumentalwerke, eine einzige Harmonie ist sein Lebenswerk, deren Anfang und Ende die Kirchenmusik ist, und zwar nicht eine statische Harmonie, die wir in Zahlen festlegen können, sondern eine Aus-

gewogenheit der Kräfte, die zu höchster und stets vorbildlicher Klarheit geworden ist.

Joachim Weinert
(Magdeburgische Zeitung, 21. 3. 1935)

BACH IN DER KATHOLISCHEN KIRCHENMUSIK

Ist die Zahl der für die katholische Kirchenmusik geeigneten Gesangswerke Bachs nur beschränkt, so muß in um so weiterem Umfang seine *Orgelmusik* für die katholische Kirche erobert werden. Bach wird zur Zeit viel zu wenig in der katholischen Kirche gespielt (mit nicht allzu vielen rühmenswerten Ausnahmen). Es muß zugegeben werden, daß die katholische Liturgie dem Orgelspiel weniger Spielraum gewährt, so daß für groß angelegte Orgelkompositionen selten Platz ist. Aber für ein Bachsches Werk als Vorspiel und noch leichter als Nachspiel wird und muß sich bei einigem guten Willen sehr häufig die Zeit finden. Und wo die Kräfte für die großen, schweren Werke Bachs fehlen, da könnte und müßte recht häufig zu seinen vielen kleineren, einfacheren freien Orgelkompositionen gegriffen werden. Etwas anders steht es um seine Choralvorspiele. Da der Meister natürlich nur protestantische Choräle bearbeitet hat, können nur diejenigen seiner Choralvorspiele in die katholische Kirche Eingang finden, deren Choräle beiden Konfessionen gemeinsam sind. Dadurch ist die Auswahl geeigneter Choralvorspiele recht beschränkt. Doch wäre dringend zu wünschen, diese Meisterwerke recht oft an geeigneter Stelle erklingen zu lassen.

Nicht unerwähnt darf bleiben, daß Bachs angeführte Werke als ideale Kirchenmusik auch den kirchlichen Vorschriften (insbesondere dem Motu proprio des Papstes Pius X.) in vollem Umfang entsprechen.

Was in der Musikliteratur fehlt und dringend not tut, das sind Ausgaben, welche diejenigen Werke Bachs enthalten, die für den kirchlichen Gebrauch in der katholischen Kirche geeignet sind. Versuche sind gelegentlich in bescheidenem Umfang gemacht worden. Doch müßten derartige Ausgaben eine möglichst reiche und vollkommene Auswahl geeigneter Kompositionen bringen und von musikalisch und liturgisch sehr sachkundiger und feinfühliger Hand zusammengestellt und, soweit nötig (praktische Vorschläge für den Vortrag usw.), bearbeitet werden. Der katholischen Kirche wäre sehr gedient, wenn ihren Kirchenmusikern musikalische Meisterwerke ersten Ranges leicht zugänglich gemacht würden, die zur Zeit leider vielfach aus Unkenntnis, Unverständnis oder wegen rein technischer Schwierigkeiten ungenutzt bleiben.

J. Kromolicki
(»Germania« Berlin, 24. 3. 1935)

»DIE KUNST DER FUGE« IN LONDON

Hans Weisbach ist den Londoner Musikfreunden seit Jahren als ein Pionier der deutschen Musik bekannt. Im Gegensatz zu so manchem anderen Gastdirigenten hat er sich nie damit begnügt, mit dem Paradedirigieren von Musikwerken, deren Volkstümlichkeit feststeht, billige Lorbeeren einzuheimsen. Sein Bemühen ist darauf gegangen, dem englischen Konzertpublikum Werke nahezubringen, die aus den tiefsten Quellen deutschen Schöpfergeistes entsprungen, bisher nicht über die deutschen Grenzen wirklich wirksam geworden waren. Er hat sich vor allen Dingen einen ehrenvollen Platz im englischen Musikleben dadurch errungen, daß er »Die Kunst der Fuge« in Graesers Bearbeitung zuerst im Jahre 1932 in den englischen Konzertsaal brachte. Diese erste Aufführung von Bachs letztem Werk durch das Londoner Sinfonie-Orchester unter Weisbachs Leitung war ein ehrlicher Erfolg.

Trotzdem fragte man sich im vorigen Januar, als Weisbach das Wagnis wiederholte, ob der Erfolg das Zutrauen des Dirigenten rechtfertigen würde. Schließlich ist bei aller Musikbegeisterung das Londoner Konzertpublikum dem Ungewohnten gegenüber ziemlich spröde, und die Fachkritik war in ihrer Mehrzahl der Graeserschen Bearbeitung gegenüber recht zurückhaltend, wenn nicht ablehnend gewesen. Die zweite Aufführung aber wurde ein so großer Erfolg, daß die Times in ihrer Besprechung forderte, daß die »Kunst der Fuge« zu einem in regelmäßigen Abständen *wiederkehrenden Ereignis* im Londoner Musikleben werden möge. Es scheint, als wenn dieser Forderung Genugtuung werden soll. Denn die Leitung des Londoner Sinfonie-Orchesters ist dieses Jahr erneut an Weisbach herangetreten, der kürzlich in der Queens Hall wieder das große Kunstwerk dirigieren konnte, an dessen Zustandekommen in seiner heutigen Form er als Freund Graesers erheblichen Anteil gehabt hat.

Wieder, wie im vergangenen Jahre, war ein gesellschaftlich und musikalisch auserlesenes Auditorium in der Queens Hall versammelt, das von Kontrapunktus 1 bis zu dem immer wieder als eine Überraschung wirkenden

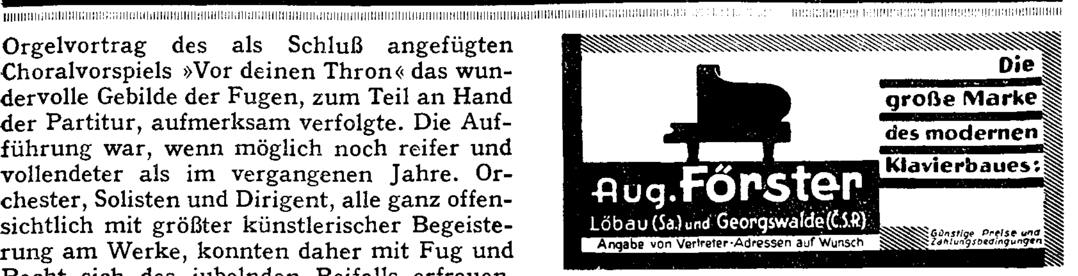
Orgelvortrag des als Schluß angefügten Choralvorspiels »Vor deinen Thron« das wundervolle Gebilde der Fugen, zum Teil an Hand der Partitur, aufmerksam verfolgte. Die Aufführung war, wenn möglich noch reifer und vollendeter als im vergangenen Jahre. Orchester, Solisten und Dirigent, alle ganz offensichtlich mit größter künstlerischer Begeisterung am Werke, konnten daher mit Fug und Recht sich des jubelnden Beifalls erfreuen, der Hans Weisbach immer und immer wieder auf das Podium rief.

Dr. Abshagen
(»Rheinisch-Westfälische Zeitung«, Essen, 13. 2. 1935)

250 HANDSCHRIFTEN BEETHOVENS

Wohl mehr als die Hälfte der Urschriften der anderthalb Tausend Briefe aus Beethovens Feder, die bekanntgeworden sind und von denen höchstens etwa 150 in der Preußischen Staatsbibliothek beisammen liegen, hatte ich schon einsehen und studieren dürfen, da erlebte ich vor ein paar Jahren die große Überraschung, bei einem Schweizer Beethoven-Verehrer, der einstweilen ungenannt bleiben will, rund 200 solcher Schriftstücke vorzufinden, dazu einen ansehnlichen Stoß schöner Musikschriften von des Meisters Hand und von ihm verbesserter Abschriften eigener Werke. Dieser Bestand war das Ergebnis etwa 15jähriger Sammlertätigkeit, und er hat sich inzwischen noch um verschiedene Musikautogramme sowie um eine ansehnliche Anzahl Briefe — auf gegen 250 — erhöht. Das heißt, daß dieses Archiv nunmehr etwa den sechsten Teil der Gesamtzahl der gedruckten Beethoven-Briefe enthält, also rund 100 mehr als die Preußische Staatsbibliothek und fast so viele, wie sich in ganz Wien befinden, wo sie sich auf die Sammlungen der Stadt, des Staates und der »Gesellschaft der Musikfreunde« sowie verschiedener Privatleute verteilen. An Zahl der Musikschriften wird das Schweizer Archiv aber nur von einzelnen öffentlichen Sammlungen übertroffen, die ihre Schätze schon seit etwa einem Jahrhundert aufspeichern konnten, jedoch von keinem anderen Privatarchiv.

Als wertvollste Handschriften ragen aus den Beständen hervor: die sieben Klavierbagatellen op. 33, die »Theresiensonate« in Fis-dur (die der Komtesse Brunsvik gewidmet wurde), die g-moll-Fantasie für Klavier, die Klavier-Violinsonate in c-moll op. 30 Nr. 2, die Orchesterpartitur des B-dur-Marsches aus



»Fidelio«, die 54 Seiten umfassende Klavierstimme des B-dur-Konzertes, die Klaviervariationen mit Fuge über ein Thema aus dem Prometheus-Ballett, eigene Abschriften von Posaunenstimmen zur »Neunten«, die die Instrumentierung der Originalhandschrift des Werkes ergänzen; ferner die Goethe-Lieder »Neue Liebe, neues Leben«, »Nur wer die Sehnsucht kennt« in allen vier Fassungen und der sechsstimmige Kanon über »Edel sei der Mensch« sowie zwei Gellert-Lieder. Unter den Musikhandschriften befinden sich aber auch noch einige *unbekannte* kleine Sachen. Der Kenner weiß, daß viele *Früh-* und *Nebenwerke* des Meisters, insbesondere eine große Anzahl Tänze und Volksliedbearbeitungen, noch ungedruckt sind. Aber viele sind auch verschollen und gewiß teilweise umgekommen. (So suche ich u. a. noch ein Kriegslied, das Beethoven im Jahre 1814 strophenartig für eine Männerstimme, Chor und Orchester vertont hat und dessen Text mit den Worten beginnt: »Gott mit uns, denn wir zieh'n in den heiligen Krieg . . .«). Die ungedruckten Musikstücke der Schweizer Sammlung sind: Je zwei kurze *Kadenzen* und kadenzartige Überleitungen zu eigenen *Klavierkonzerten*, anscheinend etwa 1808 entstanden, zwei *Kanons* über »Te solo adoro« aus Metastasios Opernbuch »La Betulia liberata« sowie einer über die Worte »Bester Magistrat, ihr friert«. Eine der erwähnten eigentlichen Kadenzen gehört zum ersten Satz des G-dur-Konzertes und kann von Klavierspielern verwendet werden, die statt der in der Gesamtausgabe abgedruckten beiden Kadenzen eine kürzere wünschen.

Max Unger
(Frankfurter Zeitung, 20. 2. 1935)

GEDANKEN ÜBER MENDELSSOHN

Die *»Lieder ohne Worte«* (schon der Titelwitz verstimmt!) haben eine überlange Zeit hindurch den musikalischen Geschmack bestimmt, das heißt verderbt; denn was am Klavier als am häuslichen Tonwerkzeug des Alltags erklang, mußte sich auf alle anderen

Neigungen auswirken. Man verweilte gedankenlos jahrzehntelang an diesen heiligen Gewässern und vergaß darüber, was uns deutsche Meister zu sagen hatten. Die Wut konnte einen packen, wenn diese geschwätzigen Auslassungen wegen besserer Verständlichkeit hoch über Beethoven emporgerückt wurden. Und spielte die Tochter des Hauses mit einer Freundin gar vierhändig, so mußten es Mendelssohns Sinfonien sein, weil sie so plätscherig dahinflossen. Als Wagners Parsifal bekannt wurde, raunte man sofort, das Gralmotiv sei aus Mendelssohn; man mußte die Leute erst belehren, daß das Dresdener Amen zugrunde liege.

Damit, daß Mendelssohn als *Ersatz* für *deutsche Meister* in unser Musikleben eindrang, sind wir an dem entscheidenden Punkte angelangt, der unser Verhalten künftig regelt; wir brauchen solchen Ersatz nicht mehr, weder im Konzertsaal noch im Hause! Auch nicht in der Kirche! Als Übungsstoff kam Mendelssohn vielleicht in Betracht, aber nie als gleichwertige Offenbarung! Auch hinsichtlich der Oratorien Paulus und Elias und der sonstigen Kirchenmusik war die Sachlage ähnlich: Mendelssohn lieferte bequemen Ersatz und zögerte durch seine eigenen Erzeugnisse Bachs Wiederaufnahme hinaus, an der er doch selber mitgewirkt hatte. Nicht zu rechtfertigen ist also die *Überschätzung*, die unsere Musikwelt Mendelssohn auf jedem Gebiete zugestanden hat. In Kretzschmars »Führer durch den Konzertsaal« sind Mendelssohns fünf Sinfonien zusammen elf Seiten gewidmet; sieben Sinfonien Bruckners, die vor 1890 entstanden waren, werden auf wenig mehr als einer Seite erledigt; ein krasser Fall des Mißverhältnisses zwischen Jüdischem und Arischem in einem deutschen Buche!

Die Zeitgenossen Mendelssohns hätte es schon stutzig machen sollen, daß der gefeierte Musiker für die *wirklich bedeutenden* Mitlebenden *keine* ausgesprochene *Zuneigung* bekundete. Einem Berlioz zog er *Gade* vor. Einen Schumann, der ihn aufrichtig bewunderte und verehrte, ließ er duldsam gewähren. Zu *Richard Wagner* blieb das Verhältnis kühl bis ans Herz hinan. In dem kürzlich erschienenen Werke: Wagners Schweizer Zeit (Band 1) weist *Max Fehr* mit Recht darauf hin, wie auffallend es war, daß Wagners C-dur-Sinfonie in Leipzig ganz in der Versenkung verschwand. Die Gegensätze beider Persönlichkeiten verrieten sich am *Verhalten zu Beethovens Neunter*. Mendelssohn hatte sie 1844 geleitet. Aber sie war in Dresden, als sie Wagner 1846 dort aufführen wollte, dermaßen verrufen, daß es aller Tatkraft des deutschen Meisters bedurfte, sie überhaupt wieder durchzusetzen. Erst seine ebenbürtige Dirigierkunst verhalf Beethovens letztem sinfonischen Werke zu dem für alle Zeiten maßgebenden Erfolg. Das Urteil über die Art und Auffassung, wie Mendelssohn Orchester oder Chor leitete, ist von Wagner in der Schrift: »Über das Dirigieren« auf Grund persönlicher Berührung und künstlerischer Erfahrung so klar begründet worden, daß nichts daran zu mäkeln bleibt. Für seine Stammgenossen war Mendelssohn natürlich »geistig und technisch der bedeutendste Dirigent«.

Karl Grunsky
(Westdeutscher Beobachter, Köln, 10. 2. 1935)

ÜBER DEN THEATERTANZ

Seit nunmehr vier Jahren habe ich meine ganze Arbeitskraft dem Bühnentanz gewidmet. Als ehemalige Mitleiterin der Schulen Hellerau bei Dresden und Hellerau-Laxenburg bei Wien hatte ich Gelegenheit, langjährige Erfahrungen auf dem Gebiete des neuen Tanzes mit eigenen Tanzgruppen zu sammeln.

In der Tanzwelt haben sich in den letzten Jahren zwei Begriffe herauskristallisiert, nämlich der des Theatertanzes und des Konzert- oder Podiumtanzes. Wir Tänzer haben uns daran gewöhnt, uns unter diesen Worten zwei Tanzarten vorzustellen. Ich nehme diese Begriffe als gegeben an, denn die Richtigkeit der Bezeichnung steht ja hier nicht zur Erörterung.

Der Theatertanz oder besser der Tanz am Theater umfaßt sowohl alles tänzerische Geschehen innerhalb des Opern- bzw. Schauspielbetriebes, als auch die Aufführung selbständiger Tanzwerke unter Zuhilfenahme aller dem Theater zur Verfügung stehenden Mittel: Beleuchtung, Dekoration usw. Was nun in dieser Erörterung am meisten interessiert, ist die Frage, wie steht wohl der moderne Tanzregisseur, der Vertreter des neuen Tanzes dem Theatertanz gegenüber und welch fruchtbare Einwirkung kann der neue Tanz auf den Theatertanz haben?

Nehmen Sie zuerst den Tanz innerhalb einer Oper. Beim Operntanz ist unschwer zu erkennen, daß es sich um eine Eingliederung in ein Ganzes handelt, die Stil und Formensinn verlangt. Ich meine eine Eingliederung in die bildhafte sowie musikalische Form des darzustellenden Werkes, außer der notwen-

digen Einordnung in die jeweilige Inszenierung. Es handelt sich hier in erster Linie um die Werktreue. Das allzu Ichbetonte, das Tanzen der eigenen Persönlichkeit, das ja für den sogenannten Konzerttanz charakteristisch ist, muß dem »Dienst am Werk« Platz machen.

Um ein krasses Beispiel zu geben. Es ist gleichgültig, ob ein Tanz etwa in Carmen — so getanzt wird, wie Herr oder Fräulein X sich den Tanz im Süden vorstellen, so ist es eben nicht gleichgültig, sondern von grundlegender Bedeutung, wenn der Choreograph die Atmosphäre, die Farben, das Milieu trifft und erfüllt, wie es in dem Werk zum Ausdruck kommen soll.

Da es sich ja in den Operntänzen weder um eine streng historische, noch folkloristische Wiedergabe handelt, kann sich die Persönlichkeit des Choreographen trotz allem entfalten, ebenso wie ein Regisseur bei aller Werktreue seiner Inszenierung den persönlichen Stempel aufdrückt.

Bei der Fülle der in der Oper sowohl szenisch, wie auch musikalisch vorkommenden Stilarten, Darstellung verschiedener Nationalitäten ist selbstverständlich ein Wissen um die Dinge, ein gewisses Einfühlungsvermögen für den Choreographen unbedingt erforderlich. Das Ziel und Streben eines jeden Choreographen (am Theater) soll die Aufführung selbständiger Tanzwerke sein, um dem Tanz die ihm gebührende Stellung am Theater wieder zuteil werden zu lassen, die ihm dank seiner hohen Kultur und alten Tradition zukommen müßte.

Wie aus allem Gesagten hervorgeht, sind die Anforderungen, die an den Choreographen, wie an den Theatertänzer gestellt werden, ungeheuer groß.

Leider fehlt es noch an der genügenden Auswertung der Kräfte, leider fehlt es an der Erkennung und Verwertung des wesentlichen der beiden Richtungen Ballett und neuer Typ, die für eine zielsichere Führung notwendig sind. Leider fehlt es aber an der zielsicheren Ausbildung der späteren Führer. Warum nicht die Vorteile, die die gymnastische Grundlage des neuen Tanzes für eine natürliche Körperbildung bietet, mit denen der Ballettechnik verbinden, die auf schnellstem Wege Formung und Disziplinierung des Körpers für alle möglichen Stilarten erreicht?

Erstrebenswert und viel gewonnen wäre, wenn der Körper des Theatertänzers gleichzeitig die verfeinerte Technik des Balletts mit der Empfänglichkeit seelischer Ausdrucksmöglichkeit verbinden könnte, die auch ihm neue Formen schafft.

Wie eigenartig berührt es, daß die Musik, die unerschöpfliche Gefühlsquelle, das geheimnisvolle Band und dem Künstler willkommene Hilfsmittel, leider so oft von Tänzern Gewalt erleidet und nur notdürftig zum metrischen Zusammenhang mit der Körperbewegung degradiert wird.

Welch schöne, kulturelle Aufgabe wäre mit einer zielsicheren, einheitlichen Ausbildung und Erziehung unserer Tänzer und Choreographen zu erfüllen. Die Zukunft des Tanzes am Theater liegt in den Händen der Tanzpädagogen, die in einer planmäßigen Ausbildung der Tänzer, sowie der künftigen Ballettmeister die Vorbedingung und Grundlage zur Verwirklichung hoher Ziele schaffen. Es ist daher der alte Wunsch nach der Tanzhochschule, der immer wieder in mir lebendig wird. *Valeria Kratina*

(»Der Führer«, Karlsruhe, 20. 1. 1935)

HANS BREUER,

der Wiedererwecker des deutschen Volksliedes

Im Sommersemester 1908 war es, zu Heidelberg, da kamen Studenten zusammen aus allen Winkeln unseres Vaterlandes; der eine studierte dies, der andere jenes. Doch eins hatten sie gemeinsam, die Liebe zum deutschen Volkstum, das sie aus ihrer Heimat mitbrachten. Gar mancher hatte schon mehr als ein Paar Stiefelsohlen auf deutschen Wegen abgerissen. Im Wandern hatten sie ihr Wesen erkannt, allen voran Hans Breuer, der Medizinkandidat, der mit hinreißendem Beispiel Jünger und Gefährten für diese Art zu wandern warb. Und so verklärten unsere Studenten als Wandervögel und Führer jeden Feiertag durch weithin angelegte Fußreisen in deutschen Gauen.

Soweit das Volkslied noch zu hören ist, und wo es noch zu Herzen dringt, sagte sich Hans Breuer, ist deutsches Volkstum wurzelstark. Der Städter ist losgerissen vom Heimatboden; er findet sich nicht zurück und verdirbt. Die

Jugend ist noch frei vom Erbteil der Väter, sie kann den Weg zurückfinden; ihr können Einfachheit, körperliche Mühen, Zusammenleben mit der Natur wieder die Kräfte zubringen, die für Deutschlands Erneuerung nötig sind. Der Glaube an diese Jugend war bei Breuer grenzenlos; ihr impfte er das Volkslied ein, denn nur im freien Land, unter einfachen Menschen sind Wandergesellen möglich, die Volkslieder singen; Kneiplieder und Gassenhauer verschwinden dann von selbst. So widmete der Arzt und Führer seine Arbeit dem Wandervogel; aus wandernden Schülervereinen schuf er eine mächtige Kulturbewegung. Unter vielen Schwierigkeiten waren die Lieder der Heidelberger Freunde gedruckt worden; daß als Begleitung für diese Lieder nur die Zupfgeige in Betracht kam, verstand sich von selbst. Wie nun aber das Ganze nennen? Volksliederbücher gab es genug, Wanderliederbücher noch mehr; ob es ein Wandervogelliederbuch würde, das mußte die Zeit erst lehren. Da packte Breuer aus seiner Mappe ein schwarzes Kerlchen aus; ein Münchener Wandervogel hatte es hingemalt. Man zog ihm Stiefel an, hing ihm die Klampfe um, und der »Zupfgeigenhansl« war fertig!

Roderich Wald
(»Die literarische Welt«, 30. 1. 1935)

MEINE ERINNERUNGEN AN HUGO WOLF

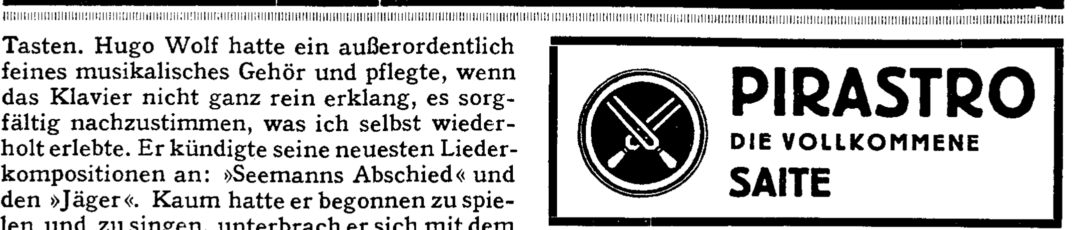
Es gibt im Leben Eindrücke, die von solcher Bildkraft sind, daß sie mit fast plastischer Deutlichkeit im Gedächtnis aufzusteigen pflegen, auch wenn schon viele Jahre inzwischen verflossen sind. Zu diesen Erinnerungen zählt bei mir auch Hugo Wolf, der heute seinen 75. Geburtstag feiern könnte und der mir zum ersten Male bei einem geselligen Abend des Akademischen Richard-Wagner-Vereins in Wien begegnete. Ich war damals ein blutjunger Student, der sich besonders geehrt fühlte, als Mitglied von dem Verband aufgenommen zu werden, der sich im Zeichen des Bayreuther Meisters gebildet hatte.

Zu dieser Zeit war in Wien alles Gärung, Übergang, und gleichwie damals die liberalen Pfahlbürger von ihren kurulischen Stühlen im Rathaus durch die zähe Aufklärungsarbeit des »gewaltigsten deutschen Bürgermeisters«, wie der Führer in seinem Buche »Mein Kampf« Dr. Lueger nennt, herabgestoßen wurden, während gleichzeitig draußen in den deutschen Provinzen der neu erwachte großdeutsche Hochgedanke wie ein Sturmwind die stickige politische Luft reinzufegen sich anschickte, so war auch in der Tonkunst ein neuer Frühling aufgekeimt, den uns Richard Wagner schenkte. Zwar hatte in Deutschland der Meister schon lange gesiegt, allein die Wiener Musikorthodoxen mit Hanslick und Kalbeck an der Spitze leisteten gegen das Eindringen der Werke Wagners noch immer heftigen und zum Teil auch erfolgreichen Widerstand. Gelangte doch das Musikdrama »Tristan und Isolde«, dessen Uraufführung 1863 für Wien geplant war, erst nach des Meisters Tode dort zur Darstellung, und zwar mit den denkbar blödsinnigsten Strichen!

In dieser unruhigen Periode des Werdens einer neuen Zeit trat mir Hugo Wolf entgegen als die wohl bedeutendste Erscheinung einer Runde gleichgesinnter junger Leute, alle durchglüht von hingebender Begeisterung für Richard Wagner. Hier hatte das mächtig aufstrebende Talent Hugo Wolfs den günstigen Boden für seine Fortentwicklung gefunden, denn der junge steiermärkische Komponist wurzelte gleichfalls mit seinem Kunstschaffen in Bayreuth; er ist in seiner künstlerischen Eigenart ohne Wagner nicht denkbar. Der erste starke musikalische Eindruck, den er in seinem Leben empfing, war jene denkwürdige Tannhäuser-Aufführung in der Wiener Hofoper am 22. November 1875, die Wagner selbst einstudiert hatte. »Ich bin durch die Musik dieses großen Meisters«, bekennt der damals Fünfzehnjährige in seinem Briefe, »ganz außer mir gekommen und bin Wagnerianer geworden.« Ein Dutzend Jahre später ist es dann der Wiener Akademische Richard-Wagner-Verein, der Hugo Wolf die Künstlerlaufbahn ebnet.

Der erwähnte gesellige Abend wurde mit einem Vortrag über die »Rheingold«-Dichtung eingeleitet, dann kamen Bruchstücke aus der »Walküre« am Flügel zum Vortrag. Nach einer längeren Pause ertönten plötzlich Rufe: Wolf! Wolf soll spielen! Es dauerte nicht lange, und aus der mit etwa sechzig Männern und einigen Frauen besetzten Tafelrunde löste sich ein glattrasierter junger Mann von vielleicht dreißig Jahren los, den ich bis dahin nicht beachtet hatte. Wer ist Hugo Wolf? Ich hatte den Namen zum ersten Male gehört. Flink, sich mit der Rechten nervös durch den dunklen Haarschopf fahrend, eilte der nicht einmal mittelgroße Mann auf das Klavier zu, legte ein Notenblatt auf, setzte sich, und die Hände glitten mit einigen Läufern über die

Tasten. Hugo Wolf hatte ein außerordentlich feines musikalisches Gehör und pflegte, wenn das Klavier nicht ganz rein erklang, es sorgfältig nachzustimmen, was ich selbst wiederholt erlebte. Er kündigte seine neuesten Liederkompositionen an: »Seemanns Abschied« und den »Jäger«. Kaum hatte er begonnen zu spielen und zu singen, unterbrach er sich mit dem Ausruf: »Ich sitz' zu niedrig! Schiebt mir etwas unter den ...« Hilfreiche Hände schoben ihm zwei Klavierauszüge unter, allein nach den ersten Takten unterbrach er sich wieder mit den Worten: »Puh! Ich schwitz!« Er riß sich Kragen und Krawatte herunter und zog sich, nachdem er wieder etliche Takte gespielt, auch den Rock aus. Mit einiger Verlegenheit blickte ich die Frauen an, die gerade mir



gegenüber saßen, allein diese, darunter die Kammersängerin Rosa Papier, die erst vor zwei Jahren das Zeitliche gesegnet, lächelten. Sie kannten Hugo Wolf bereits. Er ging in seiner Entkleidung nicht weiter, und wir bekamen endlich die beiden Lieder ohne weitere Unterbrechung zu hören.

Josef Stolzing-Cerny
(»Münchener Neueste Nachrichten«, 13. 3. 35)

* ZEITGESCHICHTE *

NEUE OPERN

Der italienische Komponist *G. F. Malipiero* hat Shakespeares »Julius Cäsar« zu einer Oper umgearbeitet. Das Textbuch, das sich eng an das Shakespearesche Drama hält, stammt von dem Komponisten selbst. Die fünf Akte und dreizehn Szenen des Shakespeareschen Dramas sind auf drei Akte und sieben Szenen verkürzt.

OPERNSPIELPLAN

Das Landestheater Braunschweig hat für Mai eine Reihe Aufführungen der *Händel*-Oper »Tamerlan« im Schloßtheater Celle angesetzt. Gleichzeitig wird das Stadttheater Breslau mit dieser Händel-Oper herauskommen.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Das Hessische Landestheater hob in Darmstadt die 3. Sinfonie in cis-moll von *Wilhelm Petersen* aus der Taufe. Dirigent des neuen Konzertwerkes war Generalmusikdirektor *Karl Friderich.*

Das neue Concertino für Bratsche und Orchester von *Wolfgang Fortner* erlebt seine deutsche Uraufführung am 12. April 1935 unter der Leitung von *Paul van Kempen* in Dresden.

In Konstanz buchte das sinfonische Werk »*Aphrodite*« von *Alwin Zimmermann* seine erste Aufführung, das sich auf eine Dichtung Agnes Miegels stützt.

Wolfgang Fortner hat eine deutsche *Liedmesse* für gemischte Stimmen, a cappella, vollendet. Das Werk, das dem Kreuzchor in Dresden gewidmet ist, kommt dort unter *Rudolf Mauersberger* zur Uraufführung.

Othmar Schoecks »Lebendig begraben«, 14 Gesänge für Bariton und großes Orchester, wird anläßlich des Schweizer Tonkünstlerfestes Anfang April in Winterthur zur Aufführung gebracht.

Eugen Schmöker-Seigneuret (Berlin) spielte auf seiner Thüringenfahrt mit dem Philharm. Orchester Greiz und dem Solisten Stadtorganist Alfred Schäufler (Greiz) das Konzert für Orgel mit Streichorchester D-dur, op. 17, von Lothar Penzlin.

Kurt von Wolfurt beendete eine dreisätzige »Musik für Streichorchester«, die auf dem zweitägigen Dresdner Musikfest »*Zeitgenössische Musik*« (11. und 12. April) ihre Uraufführung unter Leitung von Paul van Kempen erleben wird.

TAGESCHRONIK

Im Einvernehmen mit der polnischen Literatur-Akademie hat ein Warschauer Blatt die Bedingungen für einen Wettbewerb bekannt gemacht, durch den ein *neuer Text* für die *polnische Nationalhymne* erreicht werden soll.

Die Melodie der Hymne, der sogenannte Dombrowski-Mazurek, soll beibehalten werden, der Text enthält aber viele Stellen, die heute veraltet wirken, wie beispielsweise Hinweise auf Napoleons Siege. Der neue Text soll am 11. November, dem Staatsfeiertage Polens, veröffentlicht werden.

In dem Haushaltplan der Stadt *Leipzig* für 1935 ist der städtische Beitrag zum Landeskonservatorium von 24 000 auf 63 000 Mark erhöht worden. Weiterhin verfolgt die Stadt Leipzig den Plan des Ausbaues des Landeskonservatoriums zu einem Reichskonservatorium.

Gelegentlich des *Schumann*-Festes soll am 3. Juni Robert Schumanns Geburtszimmer in Zwickau als Erinnerungsstätte zur allgemeinen Besichtigung freigegeben werden. Die jetzt als Wohnung vermieteten Räume sollen freigemacht und zur Ehrung des Andenkens Schumanns hergerichtet werden.

Am 19. März jährte sich zum 100. Male der Tag, an dem der deutsche Meistersänger *Franz Betz* geboren wurde. Als erster Hans Sachs bei der Münchener Uraufführung der »Meistersinger« im Jahre 1868, als erster Wotan bei den Bayreuther Festspielen 1876 war er dazu berufen, Großes für die Sache Richard Wagners zu tun. Durch seine 40jährige Tätigkeit als hervorragendes Mitglied des Berliner Kgl. Opernhauses, durch seine Mitwirkung bei den Oratorienaufführungen der Berliner Singakademie, deren Ehrenmitglied er wurde, durch seine Führung der Deutschen Bühnengenossenschaft, deren Präsident und Ehrenpräsident er jahrzehntelang war, hat er seinen Namen in das Buch der deutschen Musikgeschichte eingegraben.

Im Rahmen der Freilichtaufführungen am Gohliser Schlößchen in Leipzig wird erstmalig *Mozarts* Ballettdivertissement »Die Liebesprobe« oder »Die Rekrutierung« zur Aufführung kommen. In Dresden finden Aufführungen desselben Werkes im Zwinger statt. Ausführende sind die Ballette des Neuen Theaters Leipzig und der Dresdner Staatsoper.

Die Cembalistin *Li Stadelmann* wirkte bei den Bach-Feiern im Eisenacher Bach-Haus, in Ulm und Baden-Baden mit und wurde aufgefordert zu Konzerten auf der Wartburg, in Nürnberg und im Salzburger Mozarteum. Sodann wird die Künstlerin im Stuttgarter Bach-Verein die Goldberg-Variationen spielen und in der Musikhochschule Weimar einen Vortrag halten.

Der *polnische Staatspreis für Musik*, der ebenso wie der Literaturpreis 7000 Zloty beträgt und für musikalische Leistungen während der letzten fünf Jahre verliehen wird, ist dem Komponisten und Orgelkünstler *Felix Nowowiejski* in Warschau verliehen worden.

Von *Karl Meister* erschienen *6 Lieder* (Rilke-Liederbuch) und das erste »Concerto grosso«. Die Uraufführung von Meisters *2. Concerto grosso* für Streicher, 3 Trompeten und Pauke fand Ende März im Nürnberger Katharinenbau unter der Leitung des Komponisten statt. Seine Variationen über »Volk ans Gewehr« für großes Orchester hatten in Funk und Konzertsaal Erfolg.

Professor *Karl Hoyer*, Leipzig, erhielt eine Einladung, anläßlich des 250. Geburtstages J. S. Bachs eine Reihe von Orgelkonzerten in den Hauptstädten des Baltikums zu veranstalten.

Der Baritonist *Burchard Kaiser* ist in der Karwoche für die Christuspartie in der Matthäus- und Johannis-Passion in Riga, Hannover, Hildesheim und Gütersloh verpflichtet.

Die *Göteborger Orchestervereinigung*, eines der berühmtesten Konzertorchester Schwedens, feiert in diesem Jahre ihr dreißigjähriges Bestehen (in Verbindung mit Bach- und Händel-Feiern). Als Gastdirigent ist der deutsche Händel-Forscher Dr. *Georg Göhler* gewonnen worden, der zwei Händel-Konzerte dirigiert. In der Göteborger Domkirche wird Bachs Matthäuspassion unter Leitung von *Tor Mann* zur Aufführung gebracht.

In Flensburg ging das Heinrich-Schütz-Kirchenjahr zu Ende. Eine nahezu vierjährige Arbeit für *Heinrich Schütz*, die von den Flensburger Chören unter Leitung des Städtischen Musikdirektors und Organisten Johannes Röder getragen wurden, fand damit ihren Abschluß. Eine große Anzahl köstlichster Werke von Heinrich Schütz wurde zutage gefördert.

Die *Stadt Flensburg* veranstaltet unter Leitung des Städtischen Musikdirektors *Johannes Röder* am 6. und 7. April ein Bach-Händel-Fest in Gestalt von fünf Veranstaltungen, und zwar Kammermusik: Goldberg-Variationen, Johannes-Passion mit Kammerorchester, ein Händel-Konzert mit fünf seiner hervorragendsten Werke, eine Rundfunksendung der italienischen Kantate: »Apollo und Daphne«, »Ein Bachscher Familientag«.

In dem staatlichen Musikverlag von Moskau

war die Vertonung des Goetheschen »König in Thule« von *Liszt* erschienen. Die gesamte Auflage mußte wieder eingezogen werden, weil der übereifrige Leiter des Musikverlages eine kleine Änderung des Titels vorgenommen hatte, der dem Volkskommissar für Kunst doch zu weit zu gehen schien. Der gesinnungstüchtige Herausgeber hatte an dem Wort »König« Anstoß genommen und den Titel geändert in »Es lebte ein Alter in Thule«. Jetzt wurden die noch unverkauften 25 000 Exemplare eingestampft und der Leiter des Verlages durch einen zwar unpolitischen, dafür aber kunstverständigeren Beamten ersetzt.

Das Geburtshaus *J. S. Bachs* am Frauenplatz in Eisenach ist jetzt in seiner ursprünglichen Gestalt wiederhergestellt worden. Der Saal, in dem eine kostbare Sammlung alter Musikinstrumente untergebracht ist, wurde von seiner späteren Bemalung befreit und gibt jetzt mit seinen weißgekalkten Wänden und der altertümlichen Balkendecke die typische Raumstimmung des 18. Jahrhunderts wieder. Die Instrumente selbst wurden neu hergerichtet und sind sämtlich spielbar. Der dem Saal gegenüberliegende Raum wurde zu einer Weihestätte umgestaltet. Außerdem ist in dem Haus eine interessante Sammlung von Dokumenten zur Musikgeschichte Eisenachs während der Bach-Zeit untergebracht.

In Karlsbad wird im Laufe des Sommers anläßlich des 100jährigen Bestehens des Kurorchesters und des Internationalen Musikfestes eine *Musikhistorische Ausstellung* eröffnet, die eine Reihe interessanter historischer Instrumente — u. a. das Spinett, auf dem der Sohn Mozarts in Karlsbad musizierte — wertvoller Autogramme und Erinnerungen an berühmte Musiker und Komponisten, die sich in Karlsbad aufgehalten haben, zeigen wird.

Das erste Preiswettspiel für Pianisten um den *Walter-Bachmann-Preis* findet am 1. Juni in Dresden statt. Den Vorsitz führt der künstlerische Leiter der Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle Operndirektor Kutzschbach. Der Preis beträgt 500 RM. Die Bewerber sollen nicht über 25 Jahre alt sein.

Das Warschauer *Chopin-Institut* setzte Preise aus für eine zum Gebrauch in den Schulen bestimmte Darstellung über Leben und Tätigkeit Chopins und seine Bedeutung für Polen und die Welt.

Die *Stagma* legt ihren Bericht für das erste Geschäftsjahr 1933/34 vor. — Die Gesamt-Brutto-Einnahmen beliefen sich auf 6253000 RM., hiervon kamen 5994000 RM. aus dem Inland, 224 000 RM. aus dem Ausland und 34000 RM. aus sonstigen Quellen. Dieser Summe stehen folgende Ausgaben gegenüber: Allgemeine Unkosten 1 519 000 RM., Abschreibungen 56 000 RM., verschiedene Zahlungen 101 000 RM., so daß 4576000 RM. zur Verteilung verbleiben. Hiervon gehen 410 000 RM. ab für die gesetzlich vorgesehenen Versorgungskassen, ferner 123 000 RM. für den Reservefonds. An die einzelnen Berufsstände mußten 111 000 RM. gezahlt werden, an die Reichsmusikkammer 75 000 RM. Die A.K.M. hatte auf Grund bestehender Verträge zu erhalten 1 194 000 RM., die Organisationen des Auslandes 522 000 RM. Gema und GDT. auf Grund der Abwicklungsverträge 247 000 RM., so daß für die Stagma-Mitglieder 1 891 000 RM. verbleiben. Diese werden nach einem sehr komplizierten Verteilungsschlüssel verteilt. Bei Gründung der Stagma mußten rund 25000 Prozesse übernommen werden, nach Abschluß des ersten Geschäftsjahres war ihre Zahl auf 2500 gesunken. Es wird ferner noch erwähnt, daß für zahlreiche Tonfilme, besonders für Kurz-, Werbe- und Kulturfilme, noch keine Musikaufstellungen seitens der Komponisten eingereicht wurden, so daß eine Berücksichtigung nicht möglich war.

Im Hochstift Hildesheim hat der Musikhistoriker *Heinrich Sievers* wertvolle Entdeckungen zur *Kirchenmusik* und Kirchenliteratur des Mittelalters in Niedersachsen gemacht. Unter anderem hat Sievers die liturgischen Handschriften des Braunschweiger Domes lückenlos aufgefunden. Unter diesen Handschriften befinden sich auch vier Osterspiele, die verschiedenen Stilperioden angehören. Das letzte dieser Spiele, das um 1400 entstanden sein dürfte, ist bis zur Reformation Jahr für Jahr in Braunschweig aufgeführt worden.

In der Hauptversammlung des Beethoven-Hauses zu Bonn berichtete der Vorsitzende, Prof. *Schiedermayr*, daß in den beiden letzten Jahren für die Sammlungen des Museums mehrere wertvolle Briefe, Skizzen, Notenerstdrucke und Bilder erworben werden konnten. Die Bibliothek des Beethoven-Hauses ist auf 2337 Bände, die Sammlung der Zeitungen und Zeitschriften auf 10 423 Stück, die Phonogrammsammlung auf 477 Platten angewachsen. Erhebliche Fortschritte wurden auch bei der Bearbeitung des Hauptkatalogs erzielt, der jetzt 54 Kartotheken mit rund 42 000 Karten umfaßt.

Unter Leitung von *Felix von Weingartner* fand in Basel mit dem Basler Orchester die Uraufführung der *C-dur-Sinfonie* des Opernkomponisten *Georges Bizet* statt. Dieses Jugendwerk des berühmten Komponisten war bisher verschollen und wurde erst von Felix von Weingartner in der Pariser Nationalbibliothek aufgefunden.

Engelbert Humperdincks Schlößchen Boppard am Rhein wird ab 1. Mai vom Berufsstand der deutschen Musiker gepachtet und soll zu einem Erholungsheim für deutsche Musiker ausgebaut werden. Richard Strauß wird das Heim im Laufe des Sommers einweihen. Es soll in der Hauptsache Komponisten oder deren Witwen aufnehmen.

Carl Schuricht wird das diesjährige *Robert-Schumann-Fest*, das die Stadt Zwickau anläßlich des 125. Geburtstages des Komponisten und der 800-Jahr-Feier der Stadt veranstaltet, leiten.

Das allsommerlich in Bonn am Rhein stattfindende volkstümliche *Beethoven-Fest*, welches von der Ehrenbürgerin, Frau *Elly Ney*, ins Leben gerufen wurde und ausschließlich idealen Zwecken dient, wird in diesem Jahr vom 23. Juni bis 1. Juli veranstaltet. Festdirigenten sind die Prof. *Max Fiedler*, *Karl Elmendorff*, *Gustav Classens*.

Die Dresdner Philharmonie veranstaltet unter Leitung von *Paul van Kempen* am 11. und 12. April 1935 zwei Konzerte mit zeitgenössischer Musik. Zur Uraufführung gelangen Werke der hervorragendsten Talente des In- und Auslandes.

Der Pianist *Hubert Thielemann* ist für die reichswichtige »Richard-Wagner-Festwoche« im Juli 1935 in Detmold verpflichtet worden. Er wird zwei Jugendsonaten R. Wagners (B-dur- und die Albumblattsonate) spielen und eine Liszt-Matinee (h-moll-Sonate, ein Petrarca-Sonett und den Mephisto-Walzer) geben.

Die *Akademie der Schönen Künste* in *Brüssel* hat zwei große Kompositionswettbewerbe ausgeschrieben, an denen Komponisten jeder Nationalität teilnehmen können. Einsendungstermin ist der 1. Mai 1935. Das erste Preisausschreiben ist ein »*Jugendwettbewerb*« für Tonsetzer, die nach 1904 geboren sind, das zweite mit Preisen im Werte von 4000 Frcs. gilt volkstümlichen Männerchorwerken.

Das *Philharmonische Orchester* der Wolga-Deutschen hat eine Reise durch die Sowjet-Union unternommen und mit großem Erfolg bisher 134 Konzerte gegeben.

Der Verein *Wandsbeker Musikfreunde* brachte unter der Leitung von Dr. *Wilhelm Mohr* im Rahmen einer Veranstaltung der NS-Kulturgemeinde, Ortsverband Wandsbek, Händels »Judas Makkabäus« in der Neubearbeitung durch Herm. Stephani zu Gehör.

Am 13. April singen zum ersten Male Männer der Roten Erde in der Berliner Philharmonie. Mehr als 100 Sänger des Männergesangvereins »Liederfreund« Neheim i. Westf. folgen einer Einladung des Westfalen-Heimatbundes e. V. in Berlin, um westfälische Chorgesänge, hoch- und plattdeutsch, unter der Stabführung des Komponisten *Georg Nellius* zu Gehör zu bringen.

Der Rat der Stadt *Leipzig* hat die Mittel zum Ankauf der *Bach-Sammlung* des Thüringer Privatsammlers Gorke bereitgestellt unter der Voraussetzung, daß die Eigentumsverhältnisse rechtlich einwandfrei geklärt sind. Unter den verschiedenen Stücken der Sammlung sind wohl am wertvollsten die Bach-Handschrift des »Quodlibet«, sowie die erst kürzlich entdeckte Violin-Sonate C-dur.

RUNDFUNK

Bachs Kunst der Fuge, erstmalig instrumentiert von *Wolfgang Graeser*, ist Anfang März von Radio Genf aufgeführt worden, zugleich für die übrigen Schweizer Sender, sowie in Paris durch das Orchestre Symphonique mit Übertragung auf Radio Nationale Paris und in Zürich durch das Tonhalle-Orchester.

Der junge Wuppertaler Klarinettist *Oskar Kroll*, der innerhalb kurzer Zeit in den Rundfunksendern Stockholm und Oslo konzertierte und über den Berlin-Zeesener Richtstrahler eine für Mittel- und Südamerika bestimmte Sendung spielte, wurde jetzt für ein Konzert im Luxemburger Rundfunk verpflichtet.

Edmund Olszewski brachte im Reichssender Leipzig neben Hugo-Wolf-Goethe-Liedern die »Drei ernsten Gesänge« nach Goethe-Worten von Georg Göhler zur Ursendung.

Hermann Zilchers Goethe-Lieder mit Orchester sind vom Reichssender Breslau aufgeführt und zugleich vom Deutschen Kurzwellensender übertragen worden. Solistin war *Margret Zilcher-Kiesekamp.*

Am 6. März dirigierte *Hans Pfitzner* im Reichssender Hamburg eigene Werke von sich: Zwei Vorspiele aus dem »Fest auf Solhaug« (Ibsen), Violinkonzert in h-moll op. 34 (Solist Professor Strub), Ouvertüre zu »Käthchen von Heilbronn« (Kleist).

Unter Leitung von Dr. *Hanns Rohr* kam am Mittwoch, 13. März, in einem Orchesterkonzert des Reichssenders München das Violinkonzert in a-moll op. 110 des früh verstorbenen rheinischen Komponisten *Peter Faßbaender* (1869—1920) zur Erstaufführung. Solistin: *Hedwig Faßbaender,* die Tochter des Komponisten.

Die Uraufführung der »Serenade« für Orchester von *Hermann Ambrosius* findet am 4. April um 18.20 Uhr im Reichssender Leipzig statt unter Leitung von *Theodor Blumer.*

Kurt Drieschs Orgeltrio (2 Violinen und Orgel) wurde am 18. März vom Reichssender Königsberg gesendet (1934 übertrugen es die Sender Breslau, München und Stuttgart). Der holländische Sender Hilversum hat das Werk für April angenommen. Am 25. März sendete Königsberg Drieschs heiteres Chorwerk: »Ein Ochs ging auf die Wiese« (Text von Grillparzer).

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Am 15. April beginnt das Sommersemester 1935 der »Theorie-Sonderkurse *Wilhelm Klatte*«. Die Leitung der oberen Klassen für Harmonielehre, praktische Satzübung, Kontrapunkt, Improvisation, Komposition und Analyse hat wieder Dr. *Otto A. Baumann* übernommen. Die übrigen Kursusstunden erteilt *Hildegard Städing* (Gehörbildung, Harmonielehre, praktische Satzübung). Näheres durch Städing, Berlin-Charlottenburg, Windscheidstraße 31; Tel. C 1, Steinplatz 3790.

Das Städtische Konservatorium Dortmund wurde im Schuljahr 1934/35 von 551 Schülern besucht, wovon 182 Berufsstudierende der Fachschule angehörten. 39 Lehrer unter-

richten an der Anstalt. Die staatliche Privatmusiklehrer-Prüfung bestanden im April 1934 8 und im Oktober 1934: 12, die kirchenmusikalische Prüfung als Organist und Chordirigent: 8 evangelische und 6 katholische am Konservatorium vorbereitete Schüler. Von den Veranstaltungen sind besonders zu erwähnen: eine Feierstunde zur Eröffnung des Schuljahres, die Aufführung von drei Opern: »Der betrogene Kadi« von Gluck, »Der Holzdieb« von Marschner und »Das Streichholzmädchen« von Enna durch die Opern- und Orchesterschule, die Aufführung des Oratoriums »Die Schöpfung« von Haydn usf. Die durch die Zeitungen und durch den Rundfunk verbreiteten Nachrichten, daß in Westdeutschland eine Musikberufsausbildung zukünftig nur in Essen möglich sein soll, trifft nach den Mitteilungen der Reichsmusikkammer nicht zu. Das Städtische Konservatorium Dortmund bleibt in seiner alten Form bestehen. Das Sommersemester beginnt am 25. April 1935. Anmeldungen können täglich erfolgen. In der Abteilung für Nichtberufsstudierende kann der Unterricht jederzeit beginnen. Auskünfte und Prospekte durch die Geschäftsstelle: Balkenstraße 34, Fernsprecher 20 111/2706-7.

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat den Direktor der musikalischen Abteilung der Österr. Radioverkehrs-A. G. (Ravag) und Professor an der Staatsakademie, *Oswald Kabasta,* zu ihrem Konzertdirektor bestellt.

Für den nach München berufenen Komponisten Richard Trunk wurde Prof. Dr. *Karl Hasse* zum Direktor der Kölner Hochschule für Musik ernannt. Hasse war zuletzt als Universitätsmusikdirektor in Tübingen tätig.

Der Professor der Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg, Dr. *Hch. Besseler,* ist zum Sekretär des neuen Reichsunternehmens zur Betreuung und Herausgabe der Deutschen Musikdenkmäler ernannt.

Generalintendant *Walleck* hat für 1935/37 *Margarete Bäumer* als hochdramatische Sängerin und *Rosi Huszka* als Zwischenfach- und hochdramatische Sängerin an die Bayerische Staatsoper verpflichtet.

Henny Trundt (Staatsoper München) wurde als ständiger Gast an die Städtischen Bühnen Duisburg-Hamborn verpflichtet.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLANDE

Im Rahmen der diesjährigen *Florentiner Musikfestspiele* (24. April bis 4. Juni) wird eine Reihe von Werken klassischer deutscher Komponisten zur Aufführung gebracht. Es handelt sich um die Brandenburgischen Konzerte und die Matthäus-Passion von J. S. Bach, die Oper »Alceste« von Gluck, die »Jahreszeiten« von Haydn, das Requiem, die Oper »Die Entführung aus dem Serail« und mehrere Serenaden von Mozart, sowie um die 9. Sinfonie von Beethoven.

Aus Anlaß von Händels 250. Geburtstag brachte die Shanghai-Choral-Society das *Händel*-Oratorium »Israel in Ägypten« zur festlichen Aufführung. Die Leitung der Händel-Feier lag in den Händen des russischen Dirigenten Avshalomoff. Im vorigen Jahr hat die genannte Chorvereinigung die Matthäus-Passion von Bach aufgeführt.

NEUERSCHEINUNGEN

Die im Deutschlandsender Anfang März unter Leitung von Dr. Karl Ludwig Mayer aufgeführte *»Fastnacht-Ouvertüre«* von *Max Donisch* ist jetzt im Verlag Albert Stahl, Berlin, erschienen.

PERSONALIEN

Fritz Jöde, Professor an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin, wurde durch Sondererlaß des Ministers für Kunst und Volkserziehung bis auf weiteres beurlaubt. Mit seiner Vertretung wurde Dr. Spitta beauftragt.

Professor *Richard Trunk*, der Präsident der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München, hat die musikalische Leitung des *Münchener Lehrergesangvereins* übernommen.

Der Konzertsänger *Johannes Willy* in Frankfurt a. M. hat einen Ruf der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart als Lehrer für Gesang und Mitglied des Senats angenommen. Er wird seine Tätigkeit an der Hochschule mit Beginn des kommenden Sommersemesters aufnehmen.

Professor Dr. *Hugo Holle*, Lehrer an der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart, hat die Leitung des Stuttgarter Lehrergesangvereins und des Philharmonischen Chores als Nachfolger von Generalmusikdirektor Leonhardt übernommen.

Generalmusikdirektor *Heinz Dressel* — auf dessen Anregung und nach dessen Plänen vor 1½ Jahren das Lübecker Staatskonservatorium gegründet wurde — ließ sich von der Leitung des Instituts befreien, um sich wieder ganz der Leitung der Oper und des Konzertlebens widmen zu können. Generalmusikdirektor Dressel behält auf Wunsch des Senats die Leitung der Kapellmeisterklasse. Die künftige Leitung der Anstalt wird Studienrat *Brennecke* übernehmen.

Der Präsident der Reichskulturkammer, Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, Dr. *Josef Goebbels*, hat den Generalmusikdirektor *Hermann Stange*, Berlin, und *Hugo Rasch*, Berlin, stellvertretenden Vorsitzenden des Berufsstandes der deutschen Komponisten, zu Mitgliedern des Präsidialrats der Reichsmusikkammer ernannt.

TODESNACHRICHTEN

Wie wir erst jetzt erfahren, ist der zuletzt in Hamburg als Gesangspädagoge wirkende Heldentenor, Kammersänger *Heinrich Hensel*, ein Wagner-Sänger von Weltruf, an den Folgen eines Gehirnschlages plötzlich gestorben. Hensel konnte noch vor wenigen Monaten, am 29. Oktober 1934, seinen 60. Geburtstag begehen (vgl. »Die Musik« XXVII/2, Seite 160).

Verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde:
Dr. Rudolf Ramlow, Berlin W 15, Bleibtreustraße 22-23

Verantwortlich für Mitteilungen und Anordnungen der Reichsjugendführung:
Wolfgang Stumme, Berlin-Charlottenburg, Schloßstraße 68

Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y

Druck: Frankenstein & Wagner, Graphischer Betrieb G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany

MUSIK IM ZEITALTER DER STILWENDE

Von PAUL VON KLENAU-KOPENHAGEN

Paul v. Klenau, der Komponist zahlreicher Orchesterwerke und Opern (»Michael Kohlhaas« 1933/34, eines noch unaufgeführten »Rembrandt van Rhyn« und »Friedrich II.«) gibt hier eine aus der Praxis geschöpfte Unterweisung, die sich mit dem Material der Musik, den Tonreihen und mit der Erweiterung derselben beschäftigt. Eine Artikelreihe über den musikalischen Formbau und die heftig umstrittene Zwölftönemusik wird folgen. Die Schriftleitung.

EINFÜHRUNG

Die Musik befindet sich seit Jahrzehnten in einer problematischen Lage. Mit Wagner endete die große klassische Tradition der Musik, und Wagner war das letzte Genie, das große neue Formen geschaffen hat. Die relativistische, liberal und materiell eingestellte Weltanschauung, die während der letzten Jahrzehnte die Welt beherrschte, war unfähig, eine neue formengestaltende Kunst hervorzubringen. Die Kunst blieb ein Spiegelbild dieser gehaltarmen Zeit. So manifestiert sich denn auch diese Zeit in der Musik: kaleidoskopisch, oft chaotisch, skeptisch-virtuos, alles gelten lassend, weil kein seelischer Gehalt dieser, von der Technik geblendeten Epoche stark genug war, ihre eigenen Kunst- und Lebensformen zu schaffen.
Wir sind bei einem Wendepunkt angelangt.
Diese Untersuchungen über systematische und theoretische Probleme sollen zur Klärung von Begriffen beitragen, die heute in den Kampf um Neuland oft recht verworren, selten wirklich zutreffend und erschöpfend, gebraucht werden.

TONARTBESTIMMTE MUSIK

Das Material unserer Musik sind die Töne. Wir nehmen unser wohltemperiertes Klavier als eine Gegebenheit hin.
Die chromatische Tonleiter von der tiefsten hörbaren Tiefe bis zur höchsten hörbaren Höhe enthält *alle* Töne, die wir verwenden, um uns musikalisch auszudrücken. (Ich sehe hier von Vierteltönen ab. Die Versuche, die gemacht worden sind, Vierteltöne und Zwischentöne einzuführen, sind belanglos, und die Vierteltonfrage ist für unsere Betrachtungen gänzlich ohne Bedeutung.)
Für das Ohr fällt diese große Reihe von Tönen in Teilstrecken, indem beim Abspielen der chromatischen Reihe der eintretende dreizehnte Ton, von dem jeweiligen Anfangston an gerechnet, eine besondere Bedeutung bekommt: Er wirkt für das Ohr als eine Art Wiederholung des ersten Tones. Wir nennen ihn die Oktave. Sobald wir chromatisch dreizehn Töne spielen, gleichgültig

wo wir anfangen, stoßen wir auf diesen, von unserem Ohr als Wiederholung empfundenen Ton. Die ganze chromatische Tonreihe zerfällt somit in lauter aus zwölf verschiedenen Tönen bestehende kleine Reihen. In dem Augenblick, da der dreizehnte Ton klingt, fängt dieselbe kleine Reihe eine Oktave höher an. *Warum* das Ohr so urteilt, wie es sich mit der physikalischen Begründung, mit den Schwingungszahlen usw. verhält, das sind Fragen, die wir hier nicht behandeln wollen. Aber dadurch, daß die Wiederholung eines Tones in der Oktave *art*bestimmend wirkt, ist ein theoretisches (ästhetisches) Mittel zum Zwecke einer Einordnung in gleiche bzw. artverwandte Einheiten gegeben. Ich habe das Wort »Art« hier eingeführt, weil es berechtigt ist, hier schon von einer chromatischen *Tonart* zu sprechen. Der Anfangston entscheidet. Ist der Ton ein C, wird die Reihe durch C bestimmt und kann als chromatische C-Tonartreihe unmißverständlich bezeichnet werden. Es gibt zwölf solche chromatische Tonartreihen, deren Bezeichnung sich nach dem Anfangston bzw. nach dem wiederholten dreizehnten Ton richtet.

Indem wir uns weiter auf die horizontalen Tonreihen beschränken, stellen wir fest, daß es der Menschheit nicht genügt hat, bei dieser chromatischen Einteilung stehen zu bleiben. Aus den zwölf Tönen hat man kleinere Gruppen herausgenommen: die dorische, lydische, mixolydische usw. Vor allem interessiert uns hier der Begriff Tonart und nicht die realen Bestände der angeführten Tonreihen. Wenn wir von Tonart sprechen, meinen wir: *diese* Töne, die hier gespielt bzw. angegeben werden, sind so *geartet*, daß sie als zusammengehörige, als verwandte, als gleichgeartete Töne betrachtet werden sollen. Zusammengenommen ergeben diese ganz bestimmten Töne: *eine* Familie — eine *Art* — eine *Tonart.* Gleichzeitig werden die nicht zur Tonart gehörigen Töne gewissermaßen verbannt. (Die Griechen gingen so weit, daß sie diejenigen, die die »heiligen« Tonarten durch Hinzufügen von artfremden Tönen erweitern wollten, bestraften, ja sogar zur Todesstrafe verurteilten. *Wie* die Auswahl von Tönen zustandegekommen ist, ist uns nicht bekannt, nur so viel wissen wir, daß sie auf das engste mit sakralen Ideen zusammenhängt. Ob die Forschung jemals diese in mystischen Vorstellungen, Zahlenmystik und sonstigen religiösen Anschauungen wurzelnden Anfänge der Musik wird aufklären können, bleibe dahingestellt. Es ist anzunehmen, daß die Musik mindestens so alt ist wie Sprache und Religion und daß Überlieferungen auch auf dem Gebiete der Musik aus der atlantischen Kultur und aus noch älteren Kulturen weitergesponnen wurden bis in die historische Zeit hinein.) Um überflüssigen Einwänden gegen das Gesagte vorzubauen, sei festgestellt, daß selbstverständlich bekannt ist, daß die chromatische Tonleiter nicht am Anfang der Musik steht, sondern erst ein spätes Entwicklungsergebnis ist. Wenn ich also von der chromatischen Tonleiter ausgehe, verfahre ich nicht historisch, sondern retrospektiv. Für unsere Betrachtungen, die rein theoretischer Natur sind, ist dies jedoch ohne Bedeutung.

DUR UND MOLL

Wir haben genau erklärt, was Tonart als Begriff bedeutet, sehen jetzt von allen historischen Entwicklungen ab und springen in medias res, indem wir *unsere* Tonarten, d. h. die in unserer Musik gebräuchlichen Tonarten, betrachten. Unsere gebräuchlichsten Tonleitern (Leiter oder Skala bedeutet: die stufenweise Reihenfolge der Töne) kommen in zwei verschiedenen typischen Fassungen vor: Dur und Moll. Es gibt zwölf Dur- und zwölf Molltonleitern. Die zwölf Tonleitern sind weiter nichts als die Transposition *einer* Reihe nach allen Tönen der chromatischen Tonleiter. Unsere Durskala besteht aus sieben Tönen. Der achte Ton, die Oktave, ist nur eine Bestätigung des Anfangs- resp. Grundtones. Wir sagen: Diese sieben Töne gehören als artverwandt zusammen. Eine Melodie, die nur aus diesen sieben Tönen besteht, ist eine strenge Durtonart-bestimmte Melodie. (Als Beispiel führe ich an: Gluck: »Ach, ich habe sie verloren«; Mozart: »Reich' mir die Hand, mein Leben«; Beethoven: »Adagio aus der Neunten Sinfonie«; Wagner: »Preislied«.) Die Molltonleiter besteht aus neun Tönen. Spielen wir eine Molltonleiter (*C* z. B.) aufsteigend, so finden wir den sechsten und siebenten Ton (*a*, *h*) verschieden von dem zweiten und dritten Ton (*b*, *as*) in der absteigenden Tonfolge der Tonleiter. Wir haben es also bei der Molltonreihe mit neun Tönen zu tun. Man könnte es auch so ausdrücken, daß die Molltonreihe vom fünften Ton ab chromatisch ist. Aber wie man es nun bezeichnen will, bleibt sich gleich. Das Entscheidende ist, daß, wenn von Moll die Rede ist, neun Töne als artverbunden bezeichnet werden und daß diese neun Töne *tonart*-bestimmend sind. (Als Beispiel für eine strenge, Molltonart-bestimmte Melodie nenne ich den Anfang von »Orpheus und Eurydike« von Gluck. Diese Melodie bringt abschließend sogar die stufenweise absteigende Molltonreihenfolge.) Eine dritte Tonreihe wird später betrachtet werden, weil sie in der modernen Musik eine Rolle gespielt hat: die Ganztonreihe. Diese Reihe, aus lauter großen Sekunden bestehend, zählt nur sechs Töne. Wir nehmen als Grundstock für unsere theoretischen Betrachtungen vier Tonreihen:

1. die Dur-, 2. die Moll-, 3. die Ganztonreihe und 4. die chromatische Tonreihe.

MELODISCHES KOMPONIEREN

Melodisches Komponieren heißt nichts anderes als Töne nacheinander folgen lassen (com-ponere), und zwar heißt tonartbestimmtes Komponieren: Töne aus einer bestimmten Tonleiter (deren Wahl freisteht), also aus verwandten Tönen, aus zu einer Tonart gehörenden Tönen, in rhythmischer Einordnung aufeinander folgen lassen. Intellektuell gesehen ist dieses Verfahren nichts

als *konstruieren.* Daß eine Komposition Ausdruck eines Gehaltes, einer Empfindung sein kann und sein soll, wodurch die Komposition mehr wird als eine Konstruktion, eine Konzeption nämlich, wird später erörtert werden. Beides, Verstand und Gefühl, sind bei wirklichem Komponieren (das also mehr ist als ein Zusammenstellen von Tönen) tätig, wodurch erst das Kunstwerk in seiner »Meßbarkeit« (mathematisch, verstandesmäßig analysierbaren Realität) *und* in seiner »Unmeßbarkeit« entsteht.

MEHRSTIMMIGE (POLYPHONE) MUSIK

Dadurch, daß unsere Musik nicht nur melodisch, sondern auch harmonisch ist, werden die theoretischen Grundlagen bzw. Voraussetzungen unserer Kunst komplizierter. Es soll hier nicht über die physikalischen (Schwingungs-)Voraussetzungen der Harmonien gesprochen werden, sondern harmonische Gegebenheiten hingenommen und in ihren gegenseitigen Beziehungen untersucht werden. Harmonisch betrachtet zeigt es sich, daß bestimmte Töne einer Tonleiter für das Ohr des europäischen Menschen eine besonders starke Verwandtschaft bekunden. Der aus Ton 1, 3 und 5 bestehende Dreiklang herrscht als Grundharmonie. Diese Harmonie beherrscht so sehr das Ohr, daß sie allein schon die Tonart anzeigt, d. h. sofort feststellt, daß die sieben Töne der Tonartleiter, weil sie artverwandte Mitglieder der Familie sind, in der Folge als bestimmend betrachtet werden müssen. (Gewissermaßen kündet der Grunddreiklang das Auftreten der sieben Töne an.)

Dominierend neben der Grundharmonie ist der in der Grundharmonie schon vorhandene fünfte Ton mit seinen zwei Begleittönen 7 und 2, die im Zusammenklang den Dominantakkord bilden. Diese zwei Harmonien: Grundharmonie und Dominante, enthalten fünf der sieben Töne. Die zwei übriggebliebenen *4* und *6* (in C-dur *f* und *a*) befinden sich in der Unterdominante, die aus *4*, *6* und *8* (*8* gleich *1*) besteht. Folgende weitere Harmonien sind von Bedeutung: die drei auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe gebildeten Dreiklänge, die im Gegensatz zu den schon genannten Dur-Dreiklängen, Moll-Dreiklänge sind und schließlich der auf der siebenten Stufe basierende Dreiklang, der weder Dur noch Moll ist, sondern aus zwei kleinen Terzen besteht. Mit diesen Harmonien und ihren Umstellungen ist das Grundrüstzeug der tonartbestimmten Zusammenklänge angegeben. Wir sehen also, daß zwischen der melodischen und der harmonischen Zusammengehörigkeit der Töne ein genauer Parallelismus besteht. Jeder Ton, der nicht zu den sieben Tönen, die die Art (Tonart) bestimmen, gehört, wird melodisch und harmonisch als artfremd, als nicht zur Tonart gehörig, betrachtet.

TONARTFREMDE TÖNE

Die Erweiterung unseres tonartbestimmten Musizierens geschieht mit äußerster Vorsicht. Die Rolle, die der Dominantakkord spielt, bringt es mit sich, daß der Leitton in der auf dem fünften Ton basierenden Tonart als erster aufgesucht wird. In *C*-dur also das *Fis*, das in *G*-dur als siebente Stufe zu Hause ist. Damit ist die erste tonartfremde Note in die zugrundeliegende Tonart hineinbezogen.

Es würde hier zu weit führen, das ganze System der tonartfremden Töne und Harmonien zu untersuchen und den Grad der Verwandtschaft aller Harmonien in einem Schema aufzustellen. Nur so viel sei gesagt: daß schließlich alle herkömmlichen Drei- und Vierklänge, die sich auf allen zwölf Tönen der Klaviatur bilden lassen, in Beziehung zu den sieben Grundtönen gebracht werden *können*. Die Methode, die dazu dient, die Verwandtschaft für das Ohr deutlich zu machen, nennen wir Modulation. Die Modulation geht von sieben (bzw. neun) tonartbestimmden Tönen (horizontal und vertikal verwendet) aus, beschreibt eine Kurve und kehrt zu den sieben (bzw. neun) Tönen wieder zurück. Eine Modulation, die so »arbeitet« (fortschreitet), ist tonartbestimmte Modulation.

Ich fasse zusammen: Das Wesentliche und Entscheidende aller tonartbestimmten Musik ist, daß alle in einer solchen Musik vorkommenden Töne Bezug auf die sieben (in Moll neun) zugrundeliegenden Töne haben. Das Musizieren (Komponieren) geht (melodisch wie harmonisch) von diesen Tönen aus, weicht von ihnen ab und entfernt sich von der Basis, um wieder zu den zugrundeliegenden Tönen zurückzukehren. Alle Regeln der Kunst, d. h. die Funktionen, welche Harmonie und Disharmonie, Stimmführung, Modulation usw. ausüben, sind auf das Grundprinzip zurückzuführen: Die ursprünglichen, tonartbestimmenden (sieben oder neun) Töne als das Musizieren beherrschend zur Geltung zu bringen.

MODULATION

Im Laufe der historischen Entwicklung hat das Prinzip des Modulierens immer größere Bedeutung gewonnen und sich einen selbständigen Teil der Komposition erobert, den sogenannten Modulationsteil. Im Modulationsteil lockert sich die Bindung mit der zugrundeliegenden Tonart, und hier herrscht größere Freiheit. Hier schlägt manchmal das Komponieren in Phantasieren um, und so stark ist das Bedürfnis des ungebundenen Musizierens, daß vor dem Eintritt der Reprise, d. h. vor dem Eintritt der ursprünglichen, zugrundeliegenden Tonart, oft eine Kadenz auftritt, die dem ausübenden Künstler freie Hand läßt, sich im Phantasieren »auszuleben«. Um aber die Beziehung zur ursprünglichen Tonart festzustellen, endet als Regel dieses

Phantasieren auf einem Orgelpunkt (auf der fünften Stufe), der die Brücke wieder zur Originaltonreihe bildet.
Diese historische Entwicklung des Modulationsteiles ist für unsere Betrachtungen von großer Wichtigkeit. Bei Wagner schon lockern sich die Beziehungen der Melodien und Harmonien zu der zugrundeliegenden Tonart stark, ja es gibt Beispiele dafür, daß die Tonart großer Strecken der Komposition geradezu unbestimmt bleibt, bis uns die Kadenz darüber aufklärt, in welcher Tonart überhaupt musiziert wurde.

HARMONIE UND DISHARMONIE

Die einfache Beziehung zwischen Harmonie und Disharmonie, die in einem Musizieren mit nur sieben (bzw. neun) Tönen besteht, versteht sich für das Ohr von selbst. Da nur Töne einer *Art* vorkommen, ist der Weg, der die Dissonanzen (Disharmonien) zurück zu Konsonanzen (Harmonien) führt, gerade und eindeutig. Sekunde, Quart und Septime sind die drei Dissonanzen, die in Terz, Quint und Sext ihre Auflösung finden. Tritt aber das Musizieren aus dem reinen Siebentongebiet heraus, dann liegt der Fall anders. Hier lassen die Disharmonien (in erster Linie der verminderte Septimakkord) eine große Anzahl von *Deutungen* zu. Die Wege führen nach vielen Richtungen, ja, Disharmonien können aufeinander folgen und die Auflösung immer wieder verschoben werden, so daß Weg und Ziel des Musizierens dem Ohr oft längere Zeit verborgen bleiben. (Im »Tristan«-Vorspiel z. B. tritt der erste reine Dreiklang, *F*-dur, erst im siebzehnten Takt auf). Durch diesen Vorgang, in dem auch die sogenannten Alterationen eine große Rolle spielen, lockert sich der Gegensatz, vor allem auch die tonartbestimmende, formgebende Bedeutung von Harmonie und Disharmonie. Die starke Entfernung von der Tonart, von den zugrundeliegenden Tönen also, führt dazu, daß immer mehr Noten der chromatischen Tonreihe hineinbezogen werden und daß der Begriff Disharmonie als auflösungsfordernder Zusammenklang geschwächt wird. (Siehe Takt 23 und 24, und 18., 19. und 20. Takt vor dem Schluß des »Tristan«-Vorspiels.)
Das Verhältnis von Harmonie und Disharmonie wird somit komplizierter und der Begriff Disharmonie problematisch. Der Septimakkord im dritten Takt des »Tristan«-Vorspiels z. B. wird als eine relative Auflösung empfunden und die Septime, bzw. Sekunde *e—d* wirkt nicht unbedingt als Dissonanz. (Eine Auflösung nach a-moll wäre unerträglich.) Tonart, Harmonie und Disharmonie verlieren dadurch an formgebender Bedeutung, und die Kadenz wirkt bei einem so freien Musizieren oft als konventionelles Mittel, die Tonart nun doch beizubehalten, obwohl sie zu *relativer* Bedeutungslosigkeit herabgesunken ist.

DIE »NORDISCHE RENAISSANCE« IN DER MUSIK

Von JULIUS FRIEDRICH-BERLIN

Die allgemeine Musikgeschichte hat sich daran gewöhnt, den Prozeß des Aufwuchses »nationaler« Kulturen erst vom 19. Jahrhundert an zu verfolgen, von jener Zeit an, in der mit dem Heraufziehen der romantischen »Fernen-Sehnsucht« die nationale Geschichtswissenschaft Pfadfindertaten vollbrachte. Deutschland selbst blieb nach dieser Richtung hin nicht unerforscht, die Literatur gab den Anstoß, und von Herder über die Gebrüder Grimm bis in die Neuzeit wurden viele alte Schätze geborgen und die Linien völkischen Kulturempfindens freigelegt. Über den engeren Norden selbst blieb man im Dunkeln, der Musikhistoriker begnügte sich mit dem Dasein einzelner; Grieg, Gade und im Notfall noch J. P. E. Hartmann fanden Eingang in die einschlägigen Handbücher und wurden in etwa ein Begriff für den skandinavischen Eigentrieb in der Musik. Die Frage nach dem »Woher?« ließ man unbeantwortet, ja man stellte sie erst gar nicht. Es war eine Selbstverständlichkeit, daß die Kleinstaaten des Nordens plötzlich im 19. Jahrhundert sich zu kultureller Mündigkeit aufgerafft hatten, und ebenso wie die Folklore des Slawentums bei Tschaikowskij, Chopin, Rimskij-Korssakoff, Mussorgskij, Smetana, Dvorak und anderen zutage brach, ebenso sah man die Vertreter des Nordens getragen von einer großen europäischen Welle des kulturellen Nationalbewußtseins.

Für die deutsche Musikgeschichtsforschung, die sich eine führende Stellung in der Welt erkämpft hat, bedeutet diese Oberflächlichkeit und Interessenlosigkeit ein bedauerliches Versagen, was um so mehr verwunderlich ist, als sie Teilgebiete unzugänglichster Musiklandschaften mit einem geradezu haarspalterischen Forschungsdrang erschlossen hat. Das gilt für das entwicklungsgeschichtliche Personalregister der gesamten europäischen Musik mit Ausnahme eben des Nordens und einzelner slawischer Nationen. Die Flut der Doktordissertationen ergoß sich in die winkeligsten Kanäle irgendeiner Gattungsgeschichte, für die gerade noch das ziemlich bedeutungslose Bindeglied des unterkleinmeisterlichen »Herrn So-und-So« fehlte, aber den Pulsschlag, der vom Norden her schon im 18. Jahrhundert in den Adern auch der deutschen Musiker hämmerte, hörte man nicht, obwohl die Achtung und Wegbahnung der deutschen romantischen Oper zumindest eine Rückpeilung auf ihre wesentlichsten geistigen Wurzeln erfordert hätte. Der Grund allen Übels war die Ausrichtung der Forschung auf formale Zusammenhänge,

so daß gerade in den Fällen des Singspiels und der Oper der Blick nicht über den »stilbildenden« Horizont der vorrevolutionären und revolutionären französischen Musikbühne hinwegkam.

Obwohl wir weit davon entfernt sind, die Wirklichkeit der Dinge, wie sie in der vorromantischen Epoche der skandinavischen Musik, in der sogenannten »nordischen Renaissance« gegeben ist, zu überschätzen, so halten wir es für mehr als die Mitteilungspflicht des Eingeweihten, die Ergebnisse über die Grenzen fachlicher Dokumentierung an die große Allgemeinheit heranzutragen. Die folgenden Ausführungen wollen nur ein Wegweiser sein zu den vielfältigen Möglichkeiten, die Geschichte der deutschen Musik mit der Ganzheit des nordischen Erlebnisraumes zu verbinden.

Bereits 1778 spielt man im Kopenhagener Theater das Singspiel »Baldurs Tod« (»Balders Död«). Es ist ein starkes dichterisches Werk des Dänen Johannes Ewald, und seine Musik, die besonders in der Ouvertüre herbe völkische Eigenart verrät, schrieb der Vater der deutschen Musikerschule in Skandinavien, Johannes Hartmann. Die Walkürenterzette könnten in Wagners mythologischer Werkstatt entstanden sein, so kraftvoll sind ihre poetischen Züge:

»Über Berg, über Tal, über brausende Seen, schwingen unermüdet walhallische Maide die blutigen Schwingen, sterbt! Kämpft und sterbt ist die Botschaft, die sie bringen.«

Die Tatsache dieses Werkes ist kein Wunder, keine Sensation und kein Einzelfall. Sie gehört zu der großen Fläche des Sichtbarmachens nordischer Lebensfülle und nordischer Vergangenheit, die sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts von Dänemark ausgehend über ganz Skandinavien ausbreitete und die viele bedeutende Musiker außerhalb dieses Kontinents erfaßte. Ihr geistiger Erzeuger ist der »Stürmer und Dränger« Gerstenberg, der — soviel wissen wir heute — auch Herder richtunggebend beeinflußt hat. Vorweg abzusondern ist die auf sein »Gedicht eines Skalden« einsetzende »modische Bardendichtung« in Deutschland, die eine Verirrung dieser nordischen Renaissancebewegung und eine absolute äußerliche Verkennung ihres Ideals darstellt. Literarisch kristallisiert sich die nordische Renaissance hauptsächlich in Ewald, der mit »Rolf Krage«, »Fröde«, »Helgo« ihre dramatische Lebensfähigkeit erhärtet. Stofflich wird sie weitergeführt von Suhm (»Sigrid«), Pram (»Staerkodder« und »Fröde og Fingal«), bewußter in Front gebracht von Baggesen, der in dem ersten Oberontext Hüon zum dänischen Nationalhelden »Holger Danske« (1789) werden läßt und mit »Erik Ejegod« einen weiteren Ahnherrn der nordischen Geschichte beschwört. Bei Oehlenschläger, von dem übrigens Beethoven einen nordischen Operntext haben wollte (!), mündet sie in etwas pathetische Überblendung, und sie verästelt

sich vorher in vielen Opernplänen, so bei Sanders. »Alfsol« und »Sigurd Ring«, bei Sulzer mit »Ossian«, »Fingal und Tamora« sowie bei Goethes (!) ebenfalls nicht ausgeführter »Fingal und Tamora«. Wie weit bereits ihre romantische Verwirklichung gediehen war, beweist der Vorschlag eines Anonymus in Reichardts »Magazin« , dessen stimmungsträchtiges Szenarium weit ins 19. Jahrhundert zeigt:

»Im Westen die letzten Strahlen der untergehenden Sonne, im Osten Aufgang des Mondes durch leicht nebliges Gewölk. Der weiße Nebel sammelt sich um die Berge herum. Hinter den Bergen hervor schallen frohe Lieder von ferne her.«

Selbst im dänischen Ballett fand die nordische Renaissance ihren Niederschlag, so in Schalls »durchkomponierter« Lagertha und den dramatischen Bildern »Sigrid«. Ein letzter Nachzügler hat sich nach Frankreich verschlagen und in Le Sueurs Oper »Ossian ou les bardes« Fuß gefaßt, die musikalisch sogar einige »Skandinavismen« beherbergt.

Zeigt das »innere Gesicht« der Texte, daß sie weit davon entfernt waren, nur stofflich und nominell die nordische Vergangenheit zu zitieren, so wird der Wesensfall der nordischen Renaissance augenscheinlich durch den Einbruch der Folklore in das musikalische Stilbild des dänischen Singspiels und Balletts. Hatte sich schon außerhalb der mythologischen Richtung das realistische Gegenwartsstück mit stolzem Nationalgefühl angefüllt, das der Geist der »Vaterlandslieder« eines Jörgen Sörterup zu neuen dramatischen Lobgesängen auf die Heimat verdichtete, spiegelten sich im Hintergrund der von Ewald (neben »Balder Död« besonders die »Fischer«) ausgehenden Singspielgattung Volk und Sitten der seßhaften Dänen, ihre »scythische Ehrlichkeit, Tapferkeit und Aufrichtigkeit«, so spürte man musikalisch bewußt die Quellen der alten Volks- und Kampflieder auf, um ihre Poesie und ihren Klang in neuer Wiedergeburt erstehen zu lassen«. Zu den frischen Bauern- und Seemannsgestalten, die die dänische Bühne damals bevölkerten, gesellte sich gesund und auf einsamem Wege in Europa die dänische Romanze, die überhaupt als die Keimzelle für die Entwicklung der Romantik angesehen werden muß. Nur durch einen Vergleich mit ihren tändelnden Schwestern auf den Theatern des Festlandes ermißt man den Abstand, den die dänische Musik als Vorposten hielt. Neben Hillers »Als ich auf meiner Bleiche ein Stückchen Garn begoß« und Wenzel Müllers parodistischem Sonderling »Es seufzte einst um Mitternacht ein neugebornes Kind« mutet das dänische Singspiellied mit seinem dichterischen Ernst und seiner zwielichtigen, steilen musikalischen Stimmungsfläche wie ein leibhaftiges Geschöpf der Natur selbst an. Während jene literarischen und rationalistischen Wirrköpfen und Versmachern entsprungen waren, zog die

dänische Romanze ihre Lebenskraft aus alten völkischen Vorbildern. Einzig Goethe blieb in Deutschland mit seiner leider fast ohne Nachfolger gewesenen »Claudine v. Villa Bella« Bannerträger echter Volknähe.
Mit einem wahren Eifer ging die von Gerstenberg geschürte dänische Gruppe ans Werk, die abgesunkenen Schätze nordischen Liedgutes zu heben. Ernsthaft ins Auge gefaßt war sogar ein Plan, Ewald mit staatlicher Unterstützung nach Island zu schicken, aber es sollte nicht nur bei solchen träumerischen Unternehmungen bleiben. Joh. Hartmann schrieb schon in den siebziger Jahren 20 Lieder und Tänze nach dem Vortrage norwegischer Landleute auf und auch die Volkslied- und Kaempeviser-Sammlungen, die Anfang des 19. Jahrhunderts veröffentlicht wurden, gehen in diese Zeit zurück. Die typische Form der alten »Kaempevise« war den dänischen Dichtern und Musikern wie Ewald, Baggeren, Kunzen, Schall, Weyse bekannt, und sie gab die Grundlage für die dänische Romanze und Ballade. Herrliche Zeugnisse sind die Ritter Oller-Ballade aus »Holger Danske« mit ihrem »harten« Mollklang, der rhythmisch-bildlichen Motivwirkung, die Ulfo-Romanze aus »Erik Ejegod« in ihrer stets emporstrebenden Melodielinie und ihrer frappanten Umbiegung des Moll zu Dur, wie überhaupt neben diesen Eigenschaften das oft »querständige« Springen der Harmonik und der »Sekundschluß« vom abfallender Oberterz typische Merkmale der Gattung wurden, die sich in hunderten blühenden Gesängen bei Schall und Weyse vermehrt hat.
Das alles lag so abseits von der inneren europäischen Entwicklung, aber es ist nicht eingekapselt gewesen. Die Einflüsse nach Deutschland hin waren stark. Wir führten schon Reichardt, Goethe und Beethoven an, aber die Reihe läßt sich vermehren. Grönland teilte in der »A. M. Z.« der deutschen Öffentlichkeit die Besonderheit der nordischen Kaempeviser (in genauer Analyse) mit (»Alte Volksmelodien des Nordens«). Über die Tatsache, daß Webers vielgereister Lehrer Abt Vogler in seinen Konzerten Paraphrasen über nordische Volkslieder spielte, muß man zumindest nachdenken, ebenso daß Weber selbst ein enger Freund Claus Schalls, des ersten dänischen Nationalkomponisten (nach den Deutschen Hartmann, Schulz und Kunzen), gewesen ist, der seine Freischütz-Ouvertüre später in Kopenhagen 1819 uraufführte und von dem unser romantischer Opernmeister »Reminiscenzen« im »Freischütz« und »Euryanthe« liegen hat. (Die darauf bezüglichen Kompositionen Schalls reichen ein Jahrzehnt zurück!).
Es konnte natürlich nur ein Teil dessen angedeutet werden, was die nordische Renaissance in der Musik jener Zeit ausmachte, aber nach den vorliegenden Ergebnissen, die hier skizziert wurden, lohnt es sich, die Fäden weiter und im einzelnen zu verfolgen, die vom Norden her zu uns herüberliefen.

ZWIEGESPRÄCH AM KLAVIER

Von WINFRIED WOLF und ALFRED BURGARTZ

B.: Der Mund der nachschaffenden und schöpferischen Künstler ist in der Regel stumm. Die Klavierpädagogen sind im allgemeinen redseliger als die Titanen und Virtuosen. Was ein Sebastian Bach, ein Mozart über ihr Klavierspiel zu sagen hatten, muß man sich erst auf mühevollem Wege rekonstruieren. Um über Chopins Spiel etwas Gültiges zu erfahren, ist man auf Mitteilungen aus seiner Umgebung, gegebenenfalls auf Briefstellen, angewiesen. Dabei haben die großen Meister der schwarzen und weißen Tasten eine bestimmte Methode für ihre Kunst gehabt. Diese Methode, verbunden mit dem Genie ihrer Persönlichkeit, war das Geheimnis ihres Erfolges. Dies ist doch wohl auch Ihre Meinung? Gesetzt, ich wäre Ihr Schüler, der diese Frage an Sie richtet. Sie haben doch in den Jahren, seit Sie konzertieren, bestimmte Prinzipien errungen oder sich irgendeine Methode angeeignet, die Sie befürworten?

W.: Die beste und überhaupt kürzeste Definition über Klavierspiel stammt von Beethoven, der zu seinem Schüler Schindler sagte: man müsse unterscheiden zwischen — psychischem und physischem Anschlag. Diese Worte haben mir stets als Richtschnur gedient, und ich möchte bei dieser Gelegenheit zu denken geben, daß Beethoven eigentlich der Vater aller heutigen Klavierspieler ist. Er war der Lehrer von Czerny. Czerny hat eine erhebliche Zahl bedeutendster Pianisten und Klavierpädagogen ausgebildet, unter ihnen Liszt, Kullak, Leschetizky usw. Diese waren wiederum Lehrer der großen Virtuosengeneration um die Jahrhundertwende. Und von ihnen wurde wieder die jüngere Pianistengeneration ausgebildet.

B.: Schindler, so sehr er als Beethoven-Biograph umstritten ist, ist ein Mann, den ich persönlich sehr liebe. Ich will Ihre Beethoven-Stelle umgehend nachschlagen. Ich finde diese Zweiteilung — psychisch und physisch — einfach alles umfassend. Ich betrachte mir Ihre Hand, die Finger, Ihren Arm, die ganze Körperhaltung, wenn Sie spielen. Der Ton, der entsteht, ist zunächst die Wirkung und das Endergebnis einer bewegten und tätigen Maschine. Außerdem gibt es aber noch andere Faktoren, die den Ton oder zunächst den Anschlag bedingen. Was verstehen Sie als Beherrscher Ihres Instruments unter psychischem Anschlag?

W.: Ich bin der Meinung: Ähnlich wie der Komponist erst sein Werk mit dem inneren Ohr hört, soll auch der Pianist Akkorde und Tonfolgen zu allererst mit dem inneren Ohr wahrnehmen, bevor er sie auf dem Instrument zum Erklingen bringt. Da das innere Ohr eng mit der Persönlichkeit verbunden ist, ist auch die Tongebung jedes Virtuosen, der Klang, den seine Hände hervor-

rufen, ein höchst persönlicher, obschon sie vielleicht im Grunde alle die gleiche Spieltechnik haben.

B.: Ich verstehe, worauf Sie mit dem »psychischen Anschlag« hinzielen. Es ist verblüffend, wie sehr sich etwa der Klavierklang bei einem Gieseking von dem eines Edwin Fischer unterscheidet. Sie gehören beide zu den Großen im Reich der Kunst. Und doch türmt sich eine Welt zwischen ihnen. Ich glaube übrigens, daß nicht nur die seelische Artung, sondern auch die körperliche Beschaffenheit — ob ein Künstler eine lange, hagere Figur hat, ob er wie ein kleiner, runder Athlet aussieht — für den »psychischen Anschlag« wesentlich ist. Ich denke dabei an die Kretschmerschen Konstitutionstypen.

W.: Kennen Sie zufällig den herrlichen Artikel, den Edwin Fischer zu dieser Frage veröffentlicht hat? Er ist in der Tonkünstlerzeitung erschienen. Hier hat Edwin Fischer treffend gezeichnet, wie sehr der Interpret an seine Persönlichkeit gebunden ist. Sie können hier nachlesen, wie Rubinstein —: gewaltige Konstitution, Beethoven-Kopf, prächtige, kurzfingrige Hand mit großen Fingerpolstern, als Effekt dementsprechend große Gestaltung, große Formen, einen titanisch herrlichen, sagenhaft großen Klavierton erzielte; d'Albert mit kurzem, gedrungenem Körper, kleiner, elastischer Hand, explosiv, federnd, in einzigartiger Weise zur Wiedergabe von Komponisten vom Pyknikertyp geeignet war, dagegen Liszt — hochgewachsen, lange, knochige Hände mit unerhörten Schwimmhäuten, der Repräsentant der Virtuosen par excellence, Erfinder neuen, flüssigen Passagenwerks, Trillern und Oktaven — zu Mozart und Chopin die stärksten Beziehungen findet.

B.: Breithaupt hat in den Jahren vor dem Kriege, als er die großen Pianisten in glänzenden, heute zu Unrecht vergessenen Steckbriefen schilderte, bereits mit der Konstitutionslehre gearbeitet. Man hat dadurch nicht nur verschollene Größen, als wären sie in der Gegenwart lebendig, optisch-plastisch vor sich, er konnte damit auch in die verschiedenen Charaktere der Spieltechnik das Lot der Erkenntnis senken. Aber präzisieren Sie mir jetzt bitte eine Frage. Sie haben Schüler, die oft vielleicht Hemmungen haben oder in einem Übergangsalter stehen, wo der Kern der Persönlichkeit noch zugedeckt ist. Glauben Sie, daß das innere Ohr, wenn es noch nicht vorhanden ist, angelernt werden kann?

W.: Das innere Ohr ist eine Begabung und als solche eine Gabe Gottes und nicht erlernbar. Wer über diese Begabung verfügt, und sei sie auch noch nicht gleich voll entfaltet, kann sie ungeahnt entwickeln.

B.: Wie denken Sie sich die Entwicklung? Welche Erfahrungen haben Sie in Ihrer Praxis damit gemacht?

W.: Ich verlange unbedingt von einem Pianisten eine souveräne Beherrschung nicht nur der Harmonielehre und des Kontrapunktes, sondern auch der gesamten Kompositionstechnik und besonders der Kunst des Instrumentierens.

So habe ich öfters fortgeschrittene Schüler, die mit der klanglichen Ausdeutung eines Klavierstückes nicht fertig wurden, dieses Stück für Orchester instrumentieren lassen, und ich konnte erstaunt beobachten, wie sehr sie nachher dem speziellen Klavierklang des Werkes näher kamen. Höheres Klavierspiel ist letzten Endes die Kunst, Nebenstimmen herauszuholen und Akkorde zu differenzieren. Kurz: Jeder wahre Pianist wird erst aus dem vorliegenden Notenbild sich im Geiste eine Klavierpartitur formen, ähnlich wie ja der Komponist aus einer Klavierskizze die Orchesterpartitur entstehen läßt. Je stärker das innere Ohr eines Klaviervirtuosen und je stärker seine Persönlichkeit ist, um so individueller wird die Handschrift sein, die er in die Tasten schreibt. Auch halte ich für dringend nötig, den Schüler häufig improvisieren zu lassen, und finde, daß es selbst bei ganz minimaler kompositorischer Begabung des Schülers erreicht werden muß, daß er sich selbst Kadenzen für Klavierkonzerte komponieren kann. Ich vertrete hier die Ansicht Busonis, der erklärte, daß es eigentlich eine selbstverständliche Pflicht wäre, daß der Virtuose auch dann, wenn vom Autor keine Kadenzen geschrieben sind, eigene Kadenzen spielt. Weiterhin ist das mindeste, was von einem Pianisten verlangt werden kann, die Kunst, stilistisch einwandfreie Klavierübertragungen zu machen, und nichts fördert den Musikschüler mehr als die Aufgabe, Werke von Bach, Händel oder anderen großen Meistern, für Klavier zu übertragen. Vorbilder sind die genialen Übertragungen eines Liszt, Tausig, d'Albert, Busoni, Reger und in neuerer Zeit die wunderbaren stilvollen Bach-Übertragungen von Wilhelm Kempff oder die bezaubernden Übertragungen Straußscher Lieder durch Gieseking.

B.: Sie neigen demnach zu der Ansicht, daß der reproduzierende Künstler gleichzeitig auch Komponist sein soll?

W.: Allerdings. Es ist der Idealfall. Tatsächlich sind ja die meisten großen Virtuosen auch große Komponisten gewesen. Von Bach, Händel über Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt bis zu d'Albert, Busoni, Rachmaninoff geht eine lange Linie. Kompositorische Begabung ist ein so seltenes Geschenk, daß es mir tatsächlich als höchstes Ideal vorschwebt, wenn ein Virtuose auch gleichzeitig Komponist ist. Aber selbst wenn die kompositorische Begabung nur gering ist, wie etwa bei Hans von Bülow, der sie aus Bescheidenheit und Selbstkritik ganz zurückstellte, so ist doch ihre höchstmögliche Förderung und Entwicklung eine der wichtigsten Voraussetzungen in der Ausbildung des Pianistennachwuchses. Unendlich wichtig ist auch die Bekämpfung der Gefahr der Einseitigkeit, der junge Klavierstudierende oft verfallen. Es genügt nicht allein die dauernde Beschäftigung mit dem Klavier; notwendig ist der Besuch von Kammermusik- und Orchesterkonzerten, und unendlich fördernd das Studium großer Orchesterpartituren. Die Instrumentationslehren von Berlioz und ganz besonders die von Widor gehören mit zum eisernen Bestand des Klavierstudierenden.

B.: Nun ist aus unserer Unterhaltung, die von Beethoven als dem Vater des modernen Klavierspiels ausging, schon fast ein Privatissimum für mich geworden. Ich bin damit entschieden einverstanden. Aber wenn wir uns bereits mitten im Klavierpädagogischen befinden, so sagen Sie mir doch noch, was Sie — in streng pianistischem Sinne — unter dem physischen Anschlag verstehen.

W.: Hierüber auch nur annähernd Erschöpfendes mitzuteilen, müßten wir vielleicht einen ganzen Tag zu Hilfe nehmen. Die vielen Einzelgebiete, wie Fingerhaltung, Handgelenk, Ober- und Unterarm, modernes Gewichtsspiel, Legatospiel, das Stakkato mit seinen Unterabteilungen: Fingerstakkato, das Stakkato aus dem Handgelenk und aus dem Unterarm, Trillerstudien und das besondere Gebiet der Oktaventechnik, sowie die Kunst des Pedalgebrauchs würden ein ganzes Buch füllen. Es ist jedoch hierüber schon so viel Gutes gesagt und geschrieben worden, daß ich mich auf ein Spezialgebiet beschränken möchte. Es ist das von mir besonders behandelte Gebiet der Fingertechnik. Hier trenne ich scharf: Erstens: Studien zur Erzielung größter Geläufigkeit, etwa entsprechend dem Prinzip der früheren Wiener Schule, deren Hauptvertreter unter anderen Mozart, Hummel, Czerny waren; äußeres Merkmal: Leichtigkeit, Geschwindigkeit, geringe, aber zündende Tonstärke, Grazie und Glanz. Zweitens: Studien zur Erzielung größter Fingerkraft, etwa entsprechend der früheren Londoner Schule, deren Hauptvertreter unter anderen Clementi, Cramer und Dussek waren; äußeres Merkmal: großer, pathetischer Klavierton von langer Lebensdauer und breites Kantilenenspiel.

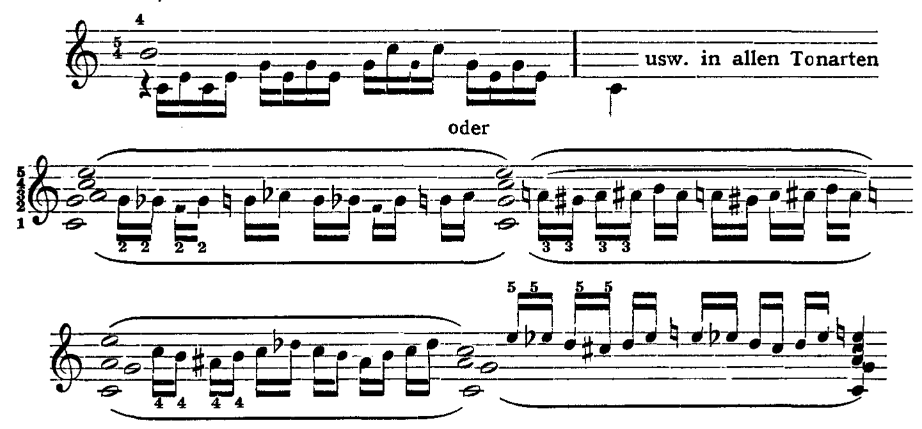
B.: Lassen Sie die Studien nun gleichzeitig machen oder fördern Sie erst das eine und dann das andere Gebiet?

W.: Obwohl beide Gebiete erst streng voneinander getrennt sind, liegt gerade der Vorteil darin, daß ich beide Gebiete sofort nebeneinander pflege.
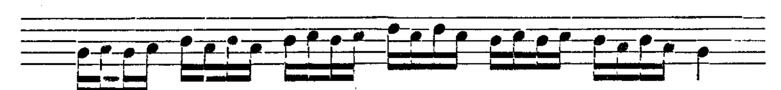
B.: Könnten Sie Näheres über die von Ihnen verwendeten Studien zur Erlangung größter Geläufigkeit nennen?

W.: In dieses Gebiet fallen unter anderem: Tonleitern, Arpeggien, die Klavierübungen von Hanon und vor allem fast alle Studienwerke von Czerny. Hier möchte ich besonders darauf hinweisen, daß ich alle Etüden von Czerny stets im Piano, ganz ohne Pedal und ohne jegliche Vortragsbezeichnungen, spielen lasse. Sie ahnen nicht, wie schwer es ist, eine Etüde von Czerny ganz gleichmäßig im Piano durchzuspielen. Legen Sie einmal einem schon sehr fortgeschrittenen Pianisten die ersten zehn Etüden aus der Kunst der Fingerfertigkeit von Czerny vor, und bitten Sie ihn, dieselben nach obigem Grundsatz zu spielen. Sie werden erstaunt sein, bei schwierigen Sprüngen ganz ungerechtfertigte Akzente und fast bei jeder nach oben gehenden Passage ein Crescendo zu hören. Hier wird eben aus der Not eine Tugend gemacht, aber gerade das soll frühzeitig bekämpft werden. Der vollständige Verzicht auf

alle Vortragsbezeichnungen und die eiserne Durchführung im Tempo garantieren nach längerem Studium eine perlende Geläufigkeit, die im Gegensatz zu vielen Geschwindspielern stets beherrscht und kontrolliert ist. — Das zweite Gebiet, Erzielung größter Fingerkraft, erfordert eine ganz andere Behandlung. Hier lasse ich spielen: Fingerübungen mit einem oder mehreren fixierten Tönen, wie etwa



Liszt soll ähnliche Übungen täglich ein bis zwei Stunden getan haben, er soll ja auch eine phantastische Fingermuskulatur gehabt haben. Mozart dagegen, der den großen Klavierton für seine Werke nicht brauchte, und dem damals solche Instrumente auch noch gar nicht zur Verfügung standen, machte mehr Übungen zur Erzielung größter Geläufigkeit wie z. B. folgende Trillerstudien:



Zur Erlangung größter Fingerkraft lasse ich weiter spielen: Übungen von Pischna, Tausig, den Gradus ad Parnassum von Clementi und einen Teil der Etüden von Cramer. All diese Studien sind stets in ganz langsamem Zeitmaß mit größter Tonstärke, die immer schön bleiben muß und niemals hart werden darf, auszuführen. Es gibt nun noch eine ganze Reihe von Studien, die sowohl für das eine wie für das andere Gebiet passen. Ich rechne hierzu ganz besonders die prachtvollen Studien von Emil Krause, Liszt, Brahms und Scharwenka.

B.: Wie denken Sie sich nun ein gleichzeitiges Studium dieser doch so ganz verschiedenartigen Aufgaben?

W.: Ich lasse immer abwechselnd eine Viertelstunde Übungen der Gruppe Nr. 1 und dann Übungen der Gruppe Nr. 2 machen. Hierdurch wird die frühzeitige Ermüdung des Ohres verhindert, denn mit ermüdeten Ohren kann man nichts lernen.

B.: Lassen Sie nun längere Zeit hindurch nur diese Etüden und Studien spielen?

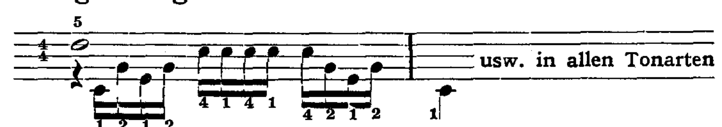
W.: Technische Studien sollen niemals Selbstzweck werden. Gleichzeitig mit ihrem Studium setzt auch das Studium der Werke unserer großen Meister ein, wobei auch möglichst darauf geachtet werden soll, daß zur Gruppe Nr. 1 unter anderem Mozart, Händel und auch vieles von Chopin gehört, zur Gruppe Nr. 2 Brahms, Liszt, Schumann und das meiste von Beethoven. Für beide Gebiete die Werke von J. S. Bach. Ihn immer wieder zu studieren, gehört zum täglichen Brot des Pianisten.

B.: Wie lange soll nun Ihrer Meinung nach ein Musikstudierender üben?

W.: Hier ist es schwer, eine Norm aufzustellen, da ja die Gesundheit und die Nerven der einzelnen Musikstudierenden ganz verschieden sind. Ich empfehle jedoch ein fünfstündiges, mehrfach unterbrochenes Klavierstudium, z. B. von neun bis ein halb elf Uhr rein technische Übungen aus den beiden Gruppen Nr. 1 und Nr. 2, Oktavenstudien und Lockerungsübungen. Dann eine einstündige Unterbrechung, die musiktheoretischen Arbeiten gewidmet sein soll, und von ein halb zwölf bis ein Uhr Studium von Vortragsstücken. Von vier bis ein halb fünf Uhr wieder technische Übungen, und dann bis sechs Uhr abermals Studium von Vortragsstücken.

B.: Empfehlen Sie besondere Lockerungsübungen?

W.: Ich habe auch hier Spezialstudien und möchte besonders auf folgende Daumenlockerungsübung hinweisen:

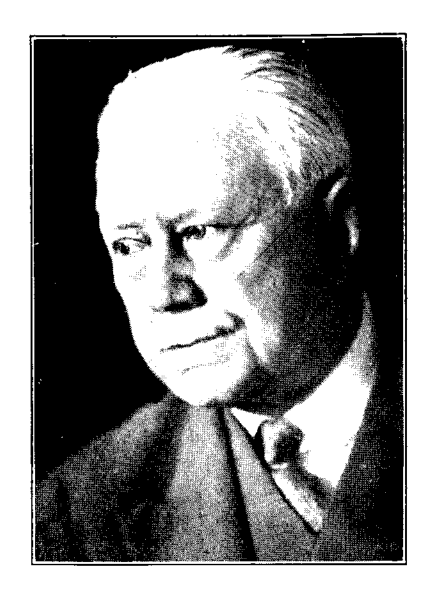


Oktavenstudien sind eigentlich im Verhältnis zu anderen Studien in der Musikliteratur gering. Ich lasse hier in der Hauptsache Tonleitern und Dreiklänge in Oktaven spielen, und neben wenigen Spezialetüden von Czerny, Kullak und Emil Sauer schon frühzeitig Oktaven-Passagen aus großen Werken, die eigentlich sonst für den Schüler noch zu schwer wären. Das Studium dieser Oktavenstellen hat dann später den großen praktischen Wert, daß der Schüler, wenn er das ganze Werk studiert, wie z. B. die Es-dur-Konzerte von Beethoven und Liszt oder die VI. Rhapsodie von Liszt, die Oktavenstellen schon beherrscht. Überhaupt habe ich viele meiner Fingerübungen aus schwierigen Stellen großer Werke entnommen, und auch hier ergibt sich dann später für die Musikstudierenden der oben genannte Vorteil.

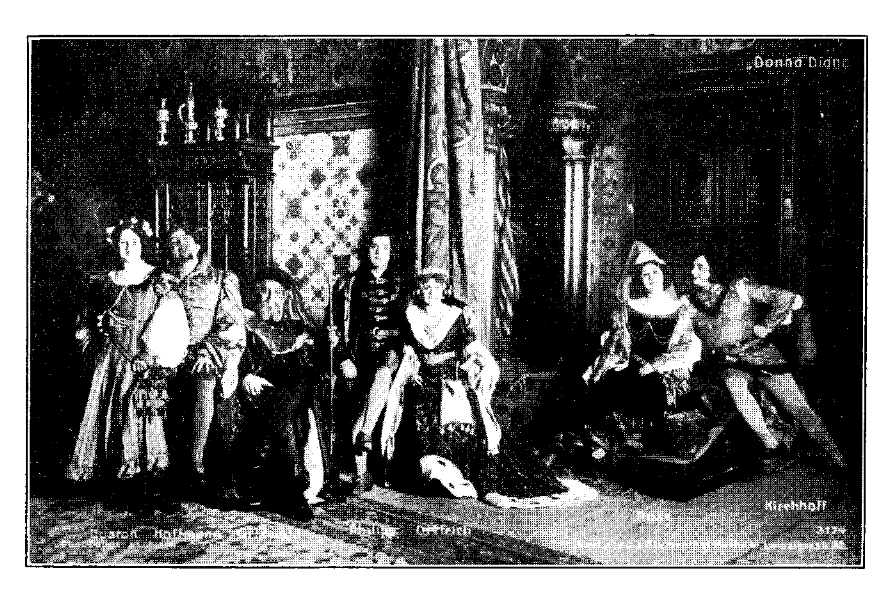
W.: Wissen Sie, wenn ich es mir recht überlege, möchte ich die Forderung aussprechen, daß man den Virtuosen nicht nur bei ihrem Spiel im Konzertsaal zuhören sollte. Es hat schon etwas für sich, den Künstler nicht nur von den Stuhlreihen aus anzustarren, sondern in lebendigem Kontakt mit ihm zu



Max Trapp



Emil Nikolaus von Reznicek



»Donna Diana« 4. Bild

Aufnahme von der Aufführung der Kgl. Oper in Berlin 1908

»Donna Diana« 1. Bild (1933). Aufführung in der Berliner Staatsoper

(Aus „Blätter der Staatsoper")

Entwurf von Benno von Arent

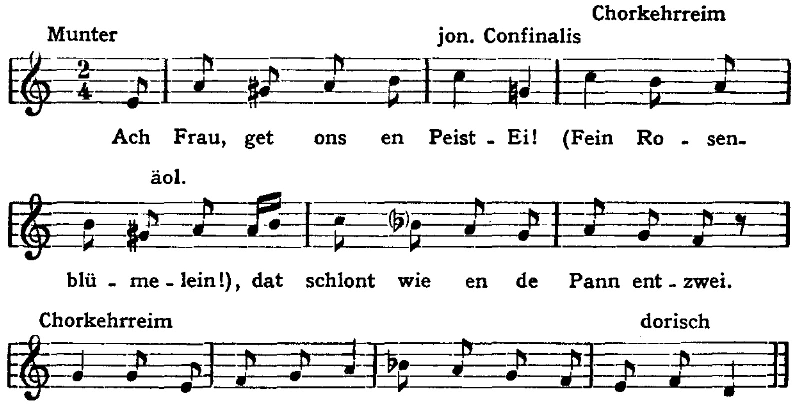
sein und mit ihm Meinungen auszutauschen. Die Schüler, die sich um den Meister scharen, sind in dieser Hinsicht vor der breiten Masse des Publikums in einem glücklichen Vorsprung. Im übrigen möchte ich anregen, daß Sie das, was Sie mir über Ihre Spezialstudien mitgeteilt haben, auch anderen bekanntgeben.

PFINGSTEN UND JOHANNISFEST IM VOLKSLIED[1]
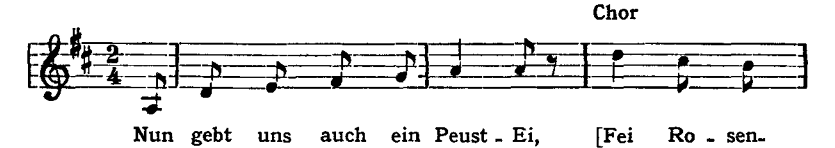
Von HANS JOACHIM MOSER-BERLIN

DAS PFINGST-EI HEISCHEN
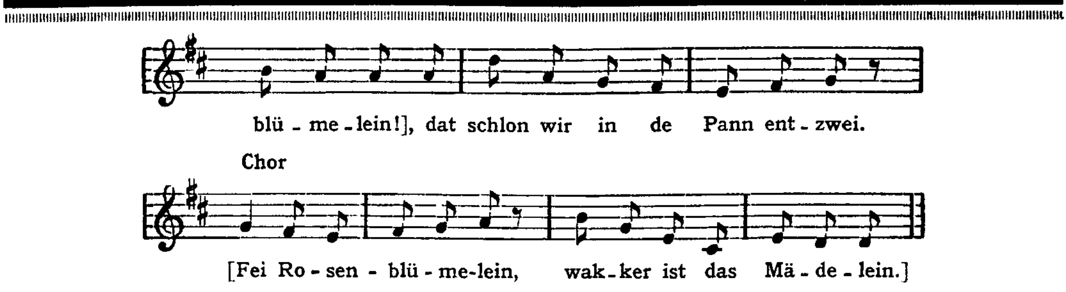
In der Pfingstnacht sangen am Rhein und an der Wupper kleine und große Bettler ein altertümlich zwischen Äolisch, Lydisch und Dorisch kadenzierendes Lied, das L. Erk 1842 aufzeichnete:



Daraus gestaltete W. v. Zuccalmaglio ein historisches Lied über die Belagerung von Schloß Bensberg 1181 (im Kampf zwischen Philipp v. Staufen und Otto dem Welfen) durch die Böhmen, das Johs. Brahms 1858 für Clara Schumann in seiner (erst spät durch M. Friedlaender herausgegebenen) Volksliedersammlung für gemischten Chor (Nr. 7) bearbeitet hat.
Eine Durmelodie dazu ist auch schon 1848 bei Köln festgehalten worden:



[1] Leseprobe aus dem neuen Buch »Tönende Volksaltertümer«, Preis RM. 7,20. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.
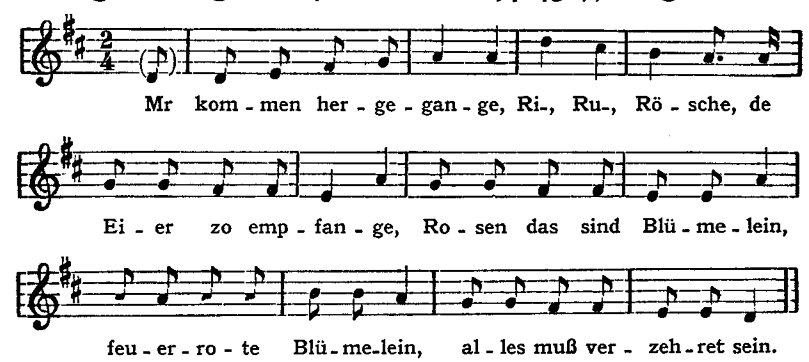


2. Frau, fühl ihr henger oich eut Nest,
wo ihr de achzig Eier weßt.

3. Ach Frau, geht op den Loofstoll,
doa liehn de Eier üwerall.

4. Frau, iss't oich zu verdrießlich op to stohn,
doa loßt de Dochter förr oich gohn.

5. Der NN. is en brave Mann,
de gitt de Jongen, wat he kann.

Nah damit verwandt ist wenigstens textlich ein Pfingsteierlied aus Uckerath und Lichtenberg im Siegkreis (DVA. Nr. A 97 438), aufgezeichnet 1926:



MIT DEM KRONENLIED DAS MAIBROT HEISCHEN

Der Umzug mit der »Maibraut« hat in Lothringen und dem Saarland einen frommen Sinn erhalten. Jetzt ist Maria die Maienkönigin, die eine Blumenkrone und einen besonders schön geschmückten Altar erhält. Um die Kosten dafür aufzubringen, gehen seit »uralter« Zeit die älteren Schulmädchen weißgekleidet und eine unter ihnen als Maibraut eigens mit künstlichen Blumen gekränzt und einem Krönchen auf dem Kopf von Haus zu Haus und oft sogar weithin in andere Orte, um mit dem nachfolgenden Ansingelied Geld und Eier zu erbitten, so meist Sonntags nach der Vesper, auch Samstag nachmittags, seltener Donnerstags. Man nennt das »Kronen heischen«, auch »Kurrente singen« (currendo = laufenderweise). Im benachbarten französischen Sprachgebiet heißt der gleiche Brauch Aller au trimazot (trimésat, trimasat), und hier ist die heidnische Wurzel noch deutlicher: gemeint ist »das erste sprossende Junggrün, das man als Symbol des Wiedererwachens der Natur holen ging, singend und springend heimbrachte; beim Sammeln wurde gesungen und getanzt« — also gleich unserem norddeutschen Ausschmücken mit Pfingstmaien und Kalmusstielen.

Nach dem Absingen mehrerer Marienlieder erhalten sie etwas und sprechen dafür:
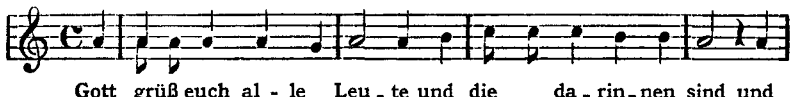
Wir bedanken uns eurer Gaben,
mir der Zeit getan,
ihr sollt mit euren Seelen
vor Jesu kommen stehn.
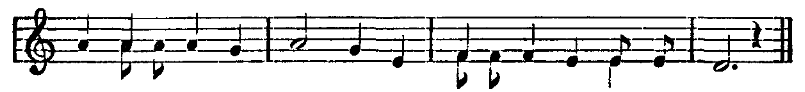
Vor Geizhälsen aber lautete die Schlußzeile:

»in'n Pferdsdreck kommen stehn.«

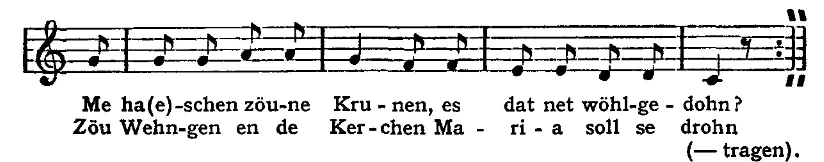
Das Hauptlied (dorisch) lautet in den »Verklingenden Weisen« (3, Nr. 9):







Ein Rest des alten Frühlingsopfers ist die »Maikur« in Hambach: am ersten Maisonntag bei Tagesgrauen ziehen die Burschen und Männer in den Wald, die ersten grünen Zweige zu holen; dann wird dort auf einer alten Pfanne Speckeierkuchen gebacken, ein Hahn, ein Zicklein oder gar ein Hammel gebraten und bei Reigentanz ums Feuer verzehrt.
Zu Wehingen (Kr. Saarburg) sammelt ein Chor für das dortige Marienbild mit dem plattdeutschen Liedchen:



(DVA. Nr. 96 956), um dann hochdeutsch sprechend zu quittieren:
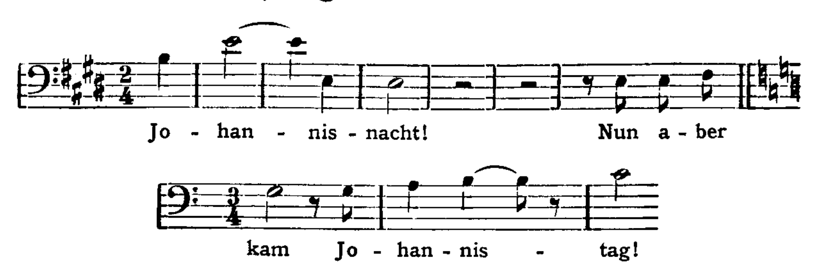
»Wir danken euch für die Gaben, die ihr uns habt getan!
Ihr werd't mit eurer Seele vor Jesus kommen stehn.

SOMMERSONNENWENDE.
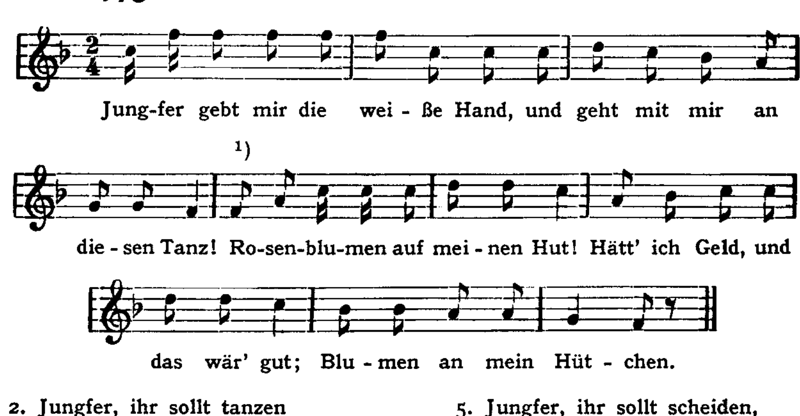
(Johannisfest)

Der längste Tag des Jahres, da die Rosen blühen und die Johanniskäfer leuchten, war schon dem Heidentum heilig: Feuerräder von der Berges-

höhe ins Tal rollen zu lassen und lärmend um das Johannisfeuer zu tanzen, bedeutete höchste Julfreude. Welche Fülle der Beziehungen hier zwischen Natur und Mensch bestehen, zeigt noch eines neuzeitlichen Großmeisters:



Einen Sommersonnwendreigen, den 1820 Hoffmann von Fallersleben zu Poppelsdorf bei Bonn aufzeichnete, bringen wir nach L. Erks Neuer Sammlung deutscher Volkslieder (Bd. I, Heft 4/5, Nr. 78, 1844), da die Fassung bei Erk-Böhme Nr. 975a bereits recht entstellt ist:



2. Jungfer, ihr sollt tanzen
in diesem Rosenkranze.

3. Jungfer, ihr sollt küssen,
das tät die Jungfer lüsten.

4. Jungfer, ihr sollt nicken,
das tät die Jungfer stricken (streicheln).
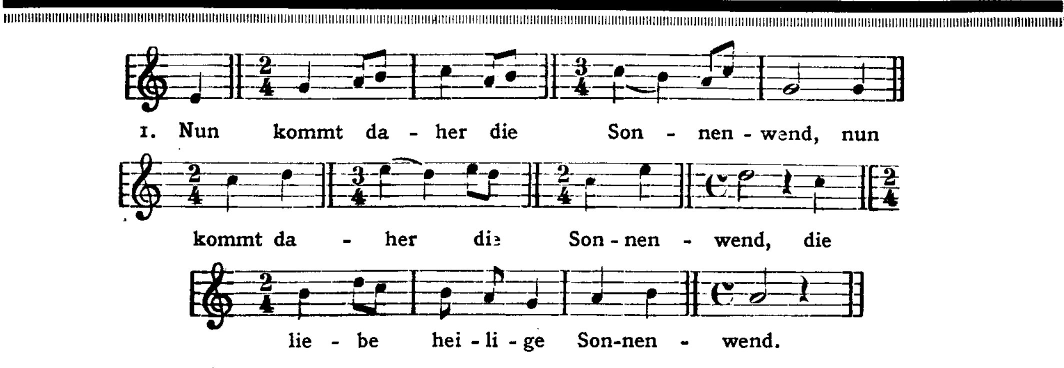
5. Jungfer, ihr sollt scheiden,
das tät der Jungfer leide.

6. Jungfer, ihr sollt draußen gehn,
ein andre soll darinne stehn.

Das Rosenkränzlein ist seit alters das Zeichen der sommerlichen Tänzer; schon bei Hugo v. Montfort heißt es (um 1400): »setz auf dein Haupt ein'n Rosenkranz«. Wie ganz allgemein ein Blumenkranz dazugehörte, lehrt Walter v. d. Vogelweide mit dem Lied »Nemt, frouwe, disen Kranz . . . sô zieret ir den tanz«.

Aus der Sprachinsel Gottschee im slawischen Karst, wo sich viel altertümlich Deutsches erhalten hat, haben wir mehrere Sonnwendlieder, so etwa dieses auf Johannistag (Hauffen, Die Sprachinsel Gottschee, 1895):

[1]) In einer flämischen Fassung: »Sonnenblumen auf mein Hut«.



2. Johann, du lieber goldener Mann,
du hast getauft Jesus den Sohn,
o liebe schöne Sonnenwend!

3. ||: Du hast ihn getauft im Jordanfluß :||
hat angenommen das heilge Kind.

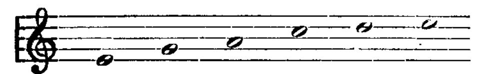
4. ||: Von dort her kommt die Sonnenwend :||
die liebe, heilige Sonnenwend.

5. Ich wünscht noch mal die Sonnenwend,
wenn sie verschlafen die Sonnenwend,
die liebe schöne Sonnenwend.

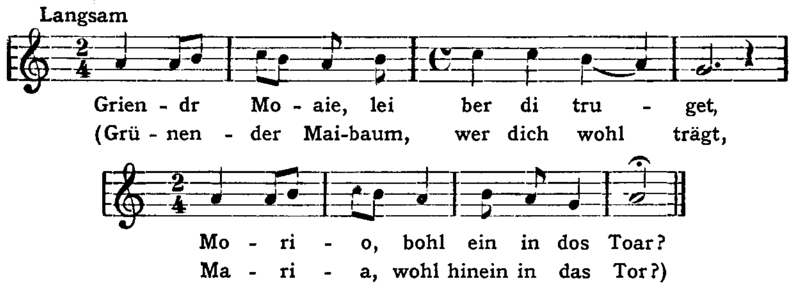
6. Hab heut gejätet das Sommerkorn,
denn morgen bin ich nicht mehr da,
die liebe schöne Sonnenwend.

7. ||: Nun bhüt dich Gott, du Sonnenwend, :||
du liebe schöne Sonnenwend.

Deutlich schaut hier die Fünftonkette als wesentlicher Tonvorrat heraus:
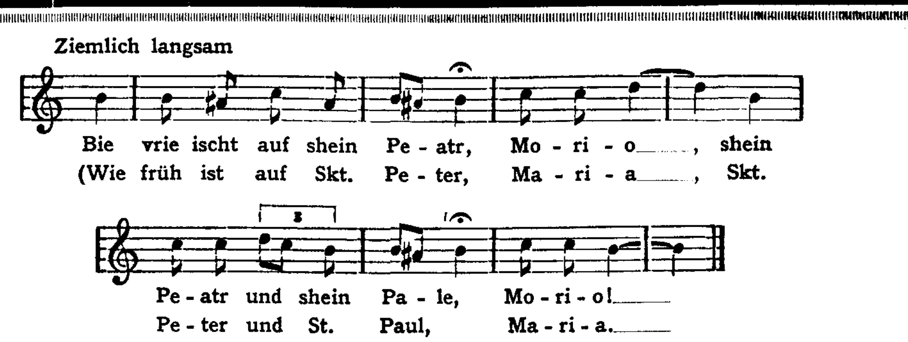


Die Pentatonik hat sich in einer ganzen Liedergruppe (DVA. Nr. 110095/96 = Tschinkel 491b und c) ins a-Dorische ausgebaut, z. B.:



Dazu bemerkt Tschinkel: ». . . der Sinn ist wohl der, daß die Burschen des Dorfes mit einem kleinen Maibaum von Haus zu Haus ziehn und die Mädchen um Schmuck für den Baum bitten. Diese gebrauchen scherzhafte Ausreden, steuern aber doch Kränze, Bänder u. dgl. bei. Im Hinterlande kommt es noch vereinzelt vor, daß ein Bursch seinem Mädchen einen kleinen Maibaum, schön geschmückt, vors Haus setzt . . .«

Eine andere Gruppe von Gottscheer Sonnwendliedern (A 110 094/97/98 = Tschinkel 490, 492b, 493) hat an Stelle der großstufig-kirchentonartlichen Diatonik jene engstufige Chromatik, welche zu südslawischen Guslaren = Tongeschlecht gehört, z. B.:

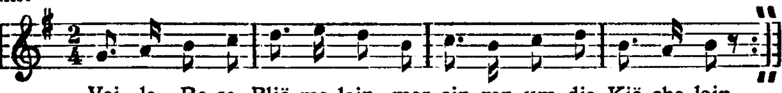
Ziemlich langsam



Die Heiligen des 29. Juni holen hier selbst einen Maibaum, wozu sie Hacke, Ochsengespann und Feuer borgen wollen. Dichterisch besonders reizvoll ist — fast auf die gleiche Melodie (Tonvorrat gis a c) ein Geschwisterlied: wie drei Maibäume stehn vor dem Haus drei schöne Jünglinge, herankommen wie drei Blumen drei schöne Mädchen, die ihre Werbung neckisch abschlagen: sie seien an einem Eibenbaum hängen geblieben — mit dem Gürtel, mit dem Faltenhemd, mit den braunen Zöpfen. In einem anderen steht Maria recht deutlich für Frau Holda: sie hat bei der Sonnwendfeier »gesiegt« mit Weizen, Hirse, Hafer, Spelt, Gerste und Roggen, die nun prächtig reifen.
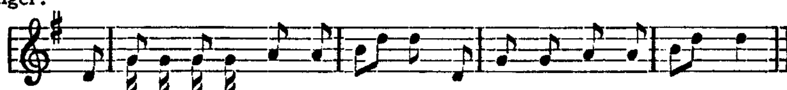
Ein »uraltes Ansingelied am Johannisabend« hat Weckerlin aus dem Elsaß aufgezeichnet:


Kehrreim:
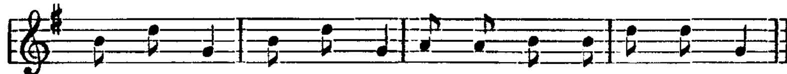


Vei - le, Ro-se, Bliä-me-lein, mer sin-gen um die Kiä-che-lein.

Vorsänger:



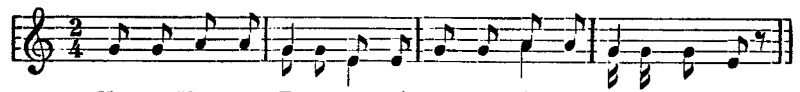
1. Die Kiäch - le sî ge - ba - che, mer hee-re d'Pfan-ne kra-che.
2. Der Herr der hat ä schee-ni Toch-ter, sie hat die Hoor ubü gfloch-te.
3. Mer hee - re d'Schlüs-sel klin-ge, die Frau wird's Kiächle brin-ge.

Kehrreim:



D'Kiäch-le rûs, d'Kiäch-le rûs! Glick un Heil ins Her - re - hûs!
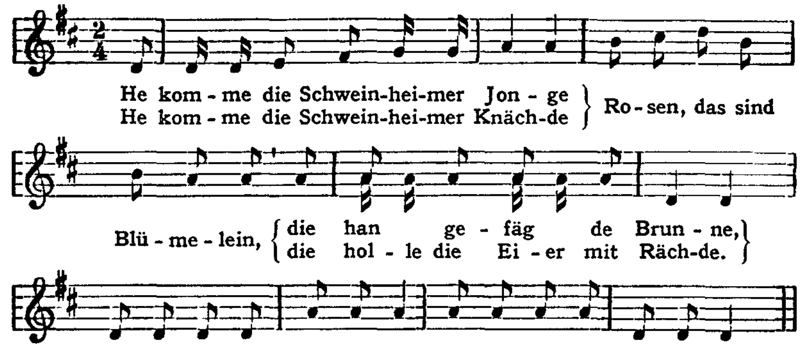
Beim Johannisfeuer in Franken singen die Kinder zu Pretzfeld ein Heischeliedchen (Ditfurth, Fränkische Volkslieder):



Han-na Han-na Feu - er, gebt uns a al - ta Steu - - er,
wöllt a uns ka Steu - er gebn, söllt a's Go-ar[1]) nümma da-leb'n
Hei - li - ger Sankt Nik - las, wörf die Stubn zum Fen-sa naus,
stell'n U-fn auf 'n Tisch, kehr 'n mit 'n Fle - da - wisch!

[1]) Jahresende.

Und eines der eiersammelnden Jungen aus dem Kreise Rheinbach (DVA. Nr. A 97349, aufgezeichnet 1926/27 von E. Jos. Pesch) lautet:



Man beachte das uralte melodische »Quintieren« wie aus der Zeit Oswalds von Wolkenstein.

DAS JUBILÄUM EINES LIEDES
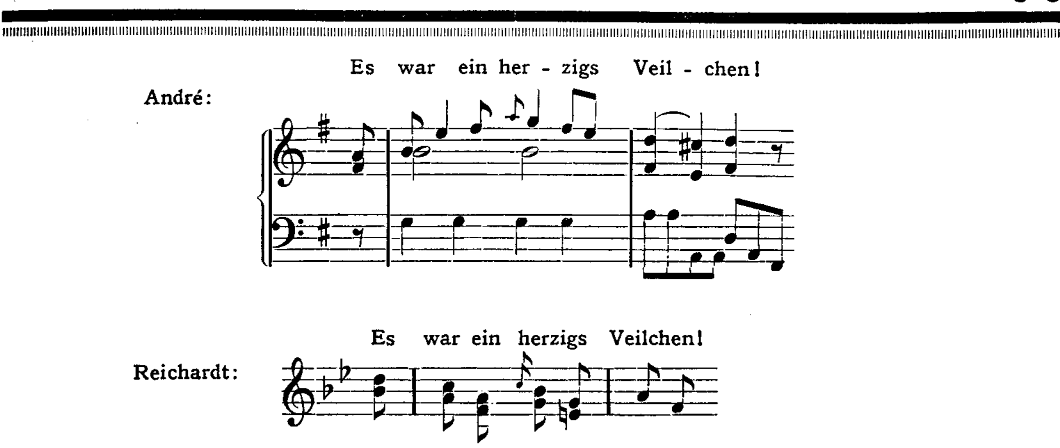
Von ROLAND TENSCHERT-SALZBURG

Am 8. Juni sind es 150 Jahre her, seit Mozart Goethes Gedicht »Das Veilchen« vertonte. Da diese Komposition sozusagen am Ausgangspunkt der Entwicklung des neueren deutschen Liedes steht, ist eine eingehendere Betrachtung der einzigartigen Schöpfung wohl gerechtfertigt. Man hat schon des öfteren betont, daß Mozarts »Veilchen« zu den frühesten Vertretern des »durchkomponierten« Liedes zählt. So interessant diese Feststellung an sich auch schon ist, gewinnt sie doch erst dadurch ihre volle Bedeutung, daß in einer so frühen Auseinandersetzung mit dem Problem der Durchkomposition hier doch auch bereits eine vollgültige *Meister*lösung erzielt wird, und dies an einem dichterischen Objekt, welches durch die äußerst knappe Zusammenfassung der Tatsachen gerade einer solchen Vertonung erhöhte Schwierigkeiten entgegensetzt. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Goethe dieses Gedicht aus seinem Singspiel »Erwin und Elmire« ebenso vertont wissen wollte, wie seine sonstige im Volkston gehaltene Lyrik, daß er auch hier dem Komponisten nur das Recht zugestand, die Poesie in der Musik nachzuzeichnen und dadurch zu verdeutlichen, daß er aber einer *Neuschöpfung aus dem Musikalischen heraus* ablehnend gegenüberstand und eine solche als Übergriff des Musikers in die Kompetenz des Dichters betrachtete. Aber gerade Goethes poesiedurchtränkte, auf knappeste Form gebrachte Lyrik erschloß dem deutschen Lied neue Quellen, die in ein Bereich führten, in das der Dichter dem Musiker nicht mehr zu folgen vermochte.
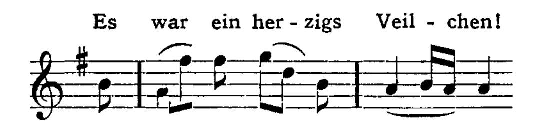
Die ersten Versuche, Goethes »Veilchen« zu vertonen, die noch vor Mozarts
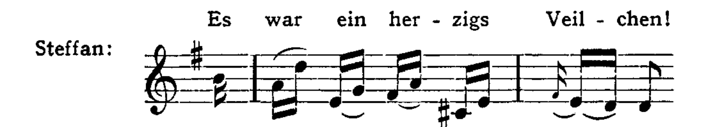
Meisterlösung liegen, hielten freilich im Goetheschen Sinne noch an der strophischen Komposition fest. Es zählen hierher die Vertonungen Johann Andrés (1774), der Herzogin Anna Amalia (1776), des Wiener Komponisten Joseph Anton Steffan (1778), des Kapellmeisters Karl Friberth (1780) und des deutschen Liedmeisters Johann Friedrich Reichardt (zwei Kompositionen, 1780 und 1783). André und die Herzogin vertonten alle Gesänge des Goetheschen Singspiels. Ihre Musik kam in Berlin bzw. in Weimar zur Aufführung. Was Mozart aber zur Durchkomposition veranlaßte, das war die reiche Kontrastmöglichkeit, die der formal so knapp und gerundet dargebotene Text an die Hand gab. Die drei Goetheschen Strophen bringen nicht nur eine scharf gegensätzliche Charakteristik der beiden »Gegenspieler« (Veilchen und Schäferin), sondern auch eine wirkungsvolle dramatische Zuspitzung der Handlung. Nur eine reife Meisterhand konnte so verschieden geartete Elemente in engstem Rahmen zu formaler Einheit zusammenzwingen, ohne daß auch nur eine Einzelheit ihre charakteristische Prägung einbüßt. Spielend und selbstverständlich reiht sich bei Mozart Perle um Perle zu köstlich sich schließender Kette. Man weiß nicht, ob der Einfallsreichtum oder die Kraft, diese Einfälle zwanglos zu verbinden, mehr Bewunderung verdienen.
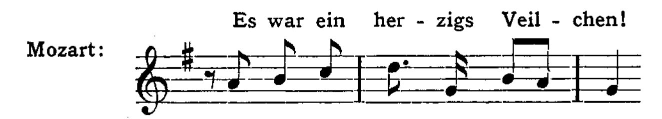
Das Klaviervorspiel nimmt den ersten Liedgedanken voraus. Er dient der tonpoetischen Charakteristik des Veilchens. Lieblichkeit und schüchternes, fast ängstliches Wesen spiegeln sich in diesen wenigen Takten in geradezu überraschender Weise wider. Hier ist alles auf zarte, weiche Melodik angelegt. Die Hauptstimme wird in der Unterdezime nachgezeichnet, ein wienerischer Zug, wie er bei den Klassikern oft zu begegnen ist. Dadurch, daß in den ersten vier Takten die harmonische Stütze, der festgehaltene Tonikagrundton, nur sachte angedeutet ist, erhält die Melodie etwas merkwürdig Schwebendes, jeder Schwere Entratendes. Wie fein deutet das zufällig mit der Quint g—d′ zusammentreffende fis″ auf das Wort »geb*ü*ckt in sich« die Situation an! Den Nachsatz bildet eine deutliche Kadenzierung, für die noch am Schluß des Liedes eine vortreffliche Verwertungsmöglichkeit aufgespart ist. Es ist eine bekräftigende Konklusion zum Vordersatz, was sich auch in der Zusammendrängung auf drei Takte gegenüber den vier vorangegangenen ausdrückt. Mozart ist Meister in der Bildung so überzeugender, unregelmäßiger Satzgefüge, die von dem achttaktigen Schema abweichen und doch wie aus einem Guß dastehen. Goethes zusammenfassende Formel »es war ein herzigs Veilchen« findet in der gedrängten Kadenz Mozarts eine kongeniale Übertragung ins Musikalische. Auf eine deklamatorische Feinheit der Mozartschen Betonung sei hier noch hingewiesen. Während *alle* obengenannten Vorgänger des Meisters in der Komposition des Liedes den musikalischen Hauptakzent auf die unwichtige Hebung »*war*« legen, rückt Mozart sinngemäß die erste Silbe des Wortes »h*e*rzigs« in die Hauptbetonung des Vortrags, musikalisch gesprochen: an den Platz hinter den ersten Taktstrich der Phrase.
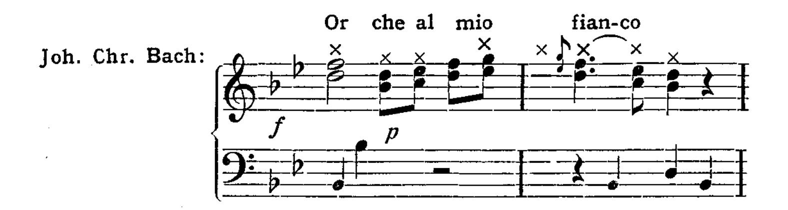


Herzogin Anna Amalia:
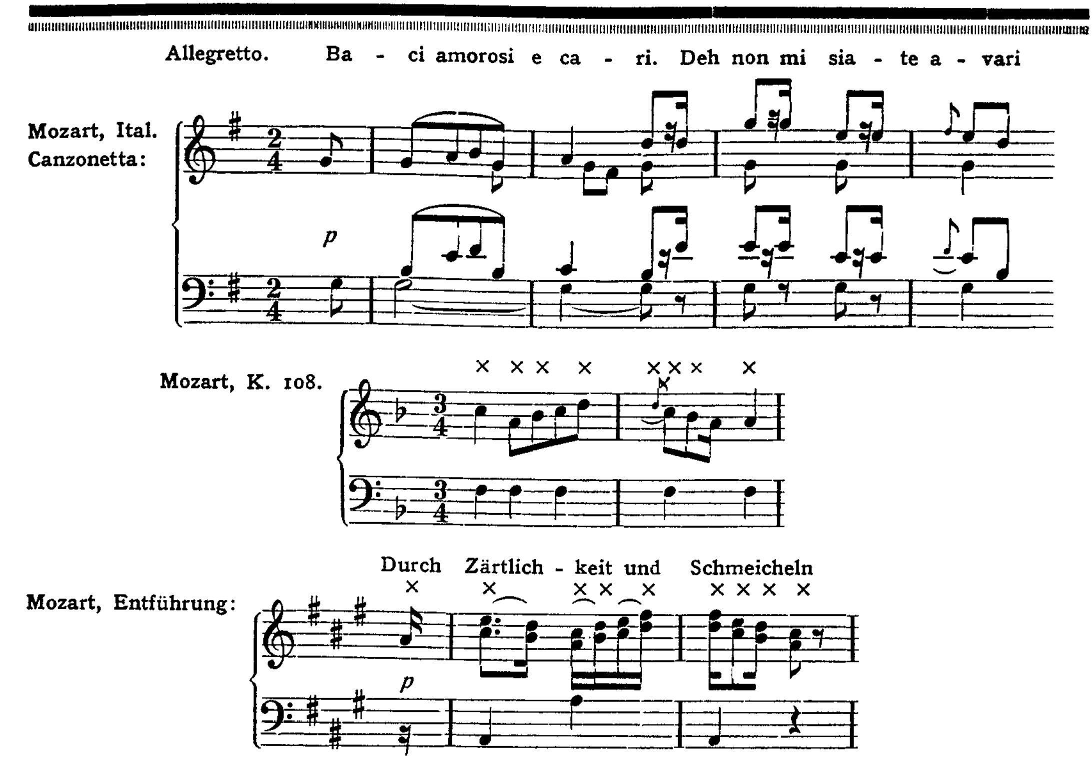






Das Veilchenthema gehört, besonders was seinen Vordersatz betrifft, einem Melodietypus an, der bei Mozart schon früher einige Vertreter besitzt und den der Meister über den jüngsten Bach-Sohn, Johann Christian, von den Italienern übernommen hat. Hermann Abert nennt in diesem Zusammenhang besonders Nicola Piccini. Der Typus hat unter den verschiedenen Händen natürlich reichlich Wandlungen durchgemacht. Auch bei Mozart tritt er immer wieder anders auf, findet aber im »Veilchen« wohl seine reifste Formulierung. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, setze ich hier mehrere Verwandte dieser Melodie her:
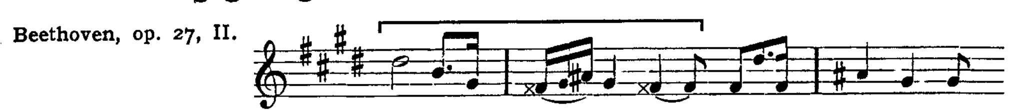




An erster Stelle steht ein Zitat aus Johann Christian Bachs »Lucio Silla« (Duett Nr. 7), 1776 für Mannheim geschrieben, dann Mozarts erst kürzlich entdeckte italienische Canzonetta aus dem Jahre 1770, in Bologna komponiert, die dem Veilchen weniger durch die Übereinstimmung der Melodieschritte als durch den Melodiecharakter und die Harmoniebehandlung (ruhendes Tonika-G) nahesteht, ferner ein Jahr später, in Salzburg entstanden, das »Regina coeli« K. 108, 2. Abschnitt, das sich besonders mit der Bachschen Formulierung berührt, schließlich gehört noch die Arie Blondchens aus der »Entführung aus dem Serail« hierher.

Im Gegensatz zu dem Veilchenthema, schon durch die unvermittelt eintretende neue Tonart entsprechend abgehoben, gebärdet sich das Thema der Schäferin sehr selbstbewußt und resolut. Die wiederholten Tonika-Dominant-Sprünge des Fundaments geben diesem Abschnitt einen entschiedenen Ausdruck. Die Sechzehntel-Begleitfiguren, zuerst Stakkato, dann legato gebracht, erhöhen die Bewegung und den munteren Fluß. Hier ist alles gestraffter, aktiver. Erweitert ist dieser Teil durch ein viertaktiges Instrumentalnachspiel, das das »Singen« der Schäferin gewissermaßen tonpoetisch weiterspinnt oder, wie Abert meint, ein schäferliches Schalmeienspiel zu charakterisieren scheint. Mit der Tonikavariante g-moll wird musikalisch in die Stimmung ein starker Umschwung hereingetragen, der durch die Klage des Veilchens im Goetheschen Gedicht gerechtfertigt erscheint, auf den aber die strophischen Ver-

tonungen von Mozarts Vorgängern verzichten müssen. Denn diese sind nun auf die Anfangsmelodie festgelegt. Mozart dagegen bringt hier zu einer gemessenen Begleitung einen elegischen Gesang, charakteristisch durch den Abstieg im Mollakkord von der Quint aus und durch den anschließenden Leitton, ein Motiv, das im Finale von Beethovens »Mondscheinsonate« zu reicher Durchführung gelangt:

Beethoven, op. 27, II.

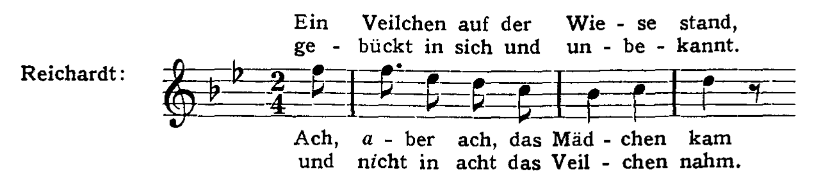


Der Vergleich verdeutlicht so recht, welch verschiedene Ausdruckssphären in Mozarts kleinem Lied berührt werden. Der Verzicht auf den Auftakt setzt hier Mozart in die Lage, den Ausruf »Ach!« durch entsprechende Betonung zu unterstreichen (statt »Ach!« d*e*nkt das V*ei*lchen . . . : »*A*ch!« denkt das V*ei*lchen . . .). Ganz im Sinne der Klage wirkt auch der verminderte Septimenschritt fis'—es'' vor den Worten »war ich nur . . .« Gleich elastisch dem Wortsinn folgend, hellt sich die Musik durch eine Wendung nach B-dur beim Wunschtraum des Veilchens »die schönste Blume der Natur« zu sein, vorübergehend wieder auf. Der Schluß der Strophe ist durch Rückkehr zur Anfangsstimmung dieser gekennzeichnet. Der harmonische Haltepunkt ist hier die V. Stufe von g-moll.

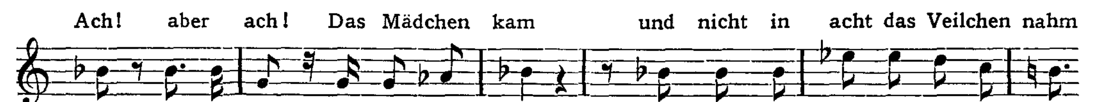
Nun folgt der genialste Zug der an sprühenden Einfällen so reichen Komposition. Wir halten bei der Peripetie der »Handlung«. Ganz unvermittelt zerschlägt ein trugschlüssiger Einsatz der Begleitung (Es-dur-Akkord) die Sehnsuchtsträumerei des Veilchens und gibt zugleich der Harmonie eine neue Wendung. Die nackte Wirklichkeit tritt der verliebten Schwärmerei ernüchternd entgegen. Der Umschwung findet auch in der Behandlung der Singstimme seinen Niederschlag, die in rezitativischen Vortrag übergeht. Die Darstellung entwickelt sich zu einer dramatisch zugespitzten Szene.

Auch hier belehrt ein vergleichender Blick auf die strophische Vertonung des gleichen Gedichtes bei André usw. über die Bedeutung der Wahl des Durchkomponierens bei Mozart. Die Textstelle »Ach! aber ach! das Mädchen kam . . .«, auf dieselbe Melodie gesungen wie der Anfang des Gedichtes, kann natürlich den Umschwung der Situation nur durch ganz geringfügige Vortragsabstufungen andeuten, — bei Herzogin Anna Amalia, die das Lied im Rahmen der vollständigen Singspielmusik mit Orchesterbegleitung versehen hat, kommen allenfalls Nuancen in der Instrumentation hinzu, — wird ihm aber niemals so restlos gerecht wie in Mozarts durchkomponierter Musik. Während ferner beim gesprochenen Gedicht die Deklamation durch die Versmaße nur lose gebunden erscheint, schlägt sie der musikalische Rhythmus in strengere Fessel. So müssen sich etwa bei Reichardt die genannten Worte zu einer Melodie bequemen, die ihrem sinngemäßen Vortrag

ziemlich Gewalt antut, obwohl sie den Anfangsversen in dieser Beziehung durchaus angemessen ist:



Mozart hingegen, der sich hier durch die Wahl des Rezitativs die freieste Entfaltungsmöglichkeit in der Deklamation schafft, kommt zu der ungemein natürlichen, sprechenden Lösung:



Wie schneidend das nun folgende »ertrat«, durch die Bindung über den Taktstrich in seiner Deutlichkeit noch verstärkt und von der energisch einsetzenden Begleitung aufgefangen, die an Stellen aus des Meisters Opernrezitativen gemahnt, die Katastrophe ausmalt, wie dann ersterbend im klagenden Rhythmus alla lombarda der Höhepunkt abklingt und vom Eintritt des Septimenakkords auf D (zu den Worten »und freut sich noch!«) an in einen versöhnenden Abschluß hinübergleitet, das alles ist so genial gemacht, daß jeder Versuch einer Schilderung blaß und farblos erscheinen muß. Solch packende Erregung der Spannung, solch zwingendes Vorwärtsreißen zur Katastrophe innerhalb weniger Takte kann nur einem Dramatiker von der Größe Mozarts gelingen.

Zum Schluß erlaubt sich der Meister, die Goethesche Textvorlage durch einen kurzen, teilnahmsvollen Ausruf, einem innigen Abschiedsgruß vergleichbar, »Das arme Veilchen!«, zu erweitern und wiederholt aus Strophe I als sinnige Zusammenfassung des Ganzen die Worte Goethes: »Es war ein herzigs Veilchen« zu der schon anfangs benutzten Kadenzwendung. Dadurch sind Beginn und Ende des an Wechsel des Ausdrucks so reichen Liedes auch äußerlich durch ein gemeinsames Band verknüpft. Innerlich verbindet die Vielgestalt der Einfälle eine echt Mozartsche Selbstverständlichkeit und Kraft der Gestaltung.

Wir haben eingangs festgestellt, daß das Gedicht Goethes der Durchkomposition durch die fast von Zeile zu Zeile wechselnde Situation und Charakteristik erhebliche Schwierigkeiten bietet. Eine Musik, die sich an den immer wieder geänderten Stimmungsgehalt der Worte eng anschließt, läuft Gefahr, in lose, unorganisch aneinandergereihte, kurze Teile zu zerfallen. Wieviel günstiger ist für solche Zwecke etwa Goethes »Erlkönig« disponiert, da Strophe für Strophe stimmungsmäßig in sich geschlossen und der musikalischen Formung wesentlich zugänglicher ist. Mozart war Goethes Lyrik vermutlich nur in ganz

wenig Proben bekannt. Das Veilchen lernte der Meister offenbar aus der Sammlung deutscher Lieder von Steffan oder Friberth kennen. Er entzündete sich an dem neuen, kaum noch geahnten Liedgeist des Schöpfers der neueren deutschen Lyrik so sehr, daß er bei der ersten Berührung damit — leider spielte der Zufall Mozart, der in den folgenden Jahren hauptsächlich dramatischen Aufgaben zugewandt war, keine weitere Perle Goethescher Dichtung in die Hand! — ein Werk schuf, das wegweisend wurde für die ganze folgende Epoche der deutschen Liedkomposition.

DER NEUE OPERNDARSTELLER

Von URSULA BACK-BERLIN

Die neuen Bestimmungen der Reichstheaterkammer über die Ausbildung des Bühnennachwuchses sind erschienen und zeigen fest umrissen das an, was ein Darsteller leisten muß, der Anspruch darauf erhebt, auf einer deutschen Bühne aufzutreten. Es ist darum wichtig, sich über die prinzipielle und über die praktische Bedeutung der Bestimmungen klar zu werden. Dies besonders in bezug auf den Opernsänger; denn die Notwendigkeiten seines Studienganges sind bisher im Vergleich zu denen des Schauspielers weit weniger klar erkannt und noch uneinheitlicher durchgeführt worden.
Der wesentliche Schritt vorwärts auf diesem Gebiet wird getan durch die Forderung der Reichstheaterkammer nach Ausbildung in der Darstellung, die bisher mit ganz wenigen Ausnahmen gegenüber der Ausbildung der Stimme stark vernachlässigt wurde. Man muß sich deshalb vergegenwärtigen, warum gerade auf der deutschen Opernbühne stärkstes Gewicht auf die Beherrschung der darstellerischen Mittel zu legen ist. Das Ideal der deutschen Opernaufführung stellt eine Synthese zwischen Darstellung und Gesang dar. Es bildet einen grundlegenden Gegensatz zum italienischen Opernideal, an das anzulehnen und das zu uns zu übertragen wir stets Neigung haben. Es auf deutsche Verhältnisse anzuwenden ist jedoch falsch. Der Deutsche verlangt und erwartet anderes von der Oper und vom Sänger als der Italiener. In Italien wird das Hauptgewicht auf den Gesang gelegt; die Darstellung ist erst in zweiter Linie wichtig. Die Bewegungen des italienischen Sängers sind im Grunde nur — künstlerisch gestaltete — Reflexbewegungen, die den Gesang stützen und begleiten, also keinen ausgesprochen darstellerischen Wert haben. Die Opernaufführung wird zum bewegten Konzert im Kostüm, da der Italiener nicht das gleiche Bedürfnis nach dramatischem Erlebnis hat wie wir und im schönen Gesang und im Musizieren seine volle Befriedigung findet und — auch über entsprechend schöne Stimmen verfügt. Wir in Deutschland erstreben dagegen eine musikalisch dramatische Darstellung; das musikalisch-rhythmisch-tänzerische Element das tiefere kultische Wurzeln hat, spielt bei uns eine wesentliche Rolle in der Oper und erfordert Entsprechendes von Inszenierung und Darstellung.
Als Übermittler des für uns so wesentlichen dramatischen Geschehens und der Charakterzeichnung erhalten das Bewegungselement und der Bewegungsausdruck eine ganz besondere Stellung; und, da die Oper stets stilisiertes Geschehen gibt, bedeutet die Bindung an die musikalischen Elemente eine Forderung ganz besonderer Art für die Darstellung. Da jeder Opernstil andere Charakterisierungsmittel hat, fordern sie auch von der Darstellung größte Vielseitigkeit in ihrer Beherrschung. Stellen wir uns vor, mit wie verschiedenen Mitteln verschiedene Komponisten den gleichen Zustand

zeichnen, beispielsweise die Empörung (wie sie Mozart den Grafen in »Figaro«, 3. Akt, Verdi den Othello im 2. Akt, Wagner den Wotan in der »Walküre«, 3. Akt, erleben läßt), so ist es einleuchtend, mit welch feiner Einfühlung und Beherrschung der jeweils notwendigen Charakterisierungsmittel die Darstellung herausgearbeitet werden muß, um den Absichten des Komponisten und seinem Werk, um dem deutschen dramatischen Opernideal zu entsprechen, um das Gesamtkunstwerk zu verwirklichen.

Wenden wir uns nun zur praktischen Seite, der Ausbildung des Operndarstellers im Hinblick auf die Erfüllung der aus dem geschilderten deutschen Opernideal erwachsenden Forderungen an die Darstellungsweise und ihre Beherrschung. Man muß sich klar sein, daß es weit schwieriger ist, ein guter, künstlerisch hochstehender Operndarsteller, als ein gleich hochstehender Schauspieler zu werden. Schauspieler werden kann nur der, der in ausreichendem Maße darstellerisch begabt ist. Opernsänger werden kann der, der genügend stimmbegabt ist. Leider entspricht der vorhandenen Stimmbegabung nur selten ein Darstellungstalent. Da aber die schöne Stimme als musische Gabe ihrem Besitzer in den Schoß fällt, und diese Gabe schon eine göttliche Auszeichnung darstellt, erlebt man es immer wieder, daß die schöne Stimme als zum Wirken auf der Opernbühne genügend betrachtet wird und alle anderen Mängel entschuldigt.

Aus dieser falschen Grundeinstellung gegenüber den Ansprüchen, die an einen künstlerisch vollwertigen Opernsänger zu stellen sind, ergibt sich die fast durchgängige Verständnislosigkeit für die Notwendigkeiten seiner Ausbildung. Nahezu ausnahmslos begegnet man der Tatsache, daß innerhalb des letzten Jahres der Gesangsausbildung (sehr oft nur im letzten Vierteljahr!) einige Partien (und davon meist nur die Soloarien) mit den dazu üblichen Gesten und Gängen bei einem Opernsänger einstudiert werden. Das Weitere soll im Engagement »kommen«, und die Routine nimmt dann in dem Maße des »für-eine-große-Bühne-reif-werdens« zu. In den seltensten Fällen geht diesem »Rollenstudium« wenigstens ein körperliches Training durch Gymnastik voran, so daß der Körper im allgemeinen durchgearbeitet und mit einigermaßen elastischen Bewegungen zu rechnen ist.

Diese körpertechnische Schulung ist bei der Schauspielausbildung längst Selbstverständlichkeit. Tänzerische und mimische Ausdrucksübungen begleiten den Schauspielstudiengang während seiner gesamten Dauer, obgleich im allgemeinen beim Schauspieler mit größerer körperlicher Ausdrucksfähigkeit (dank des Darstellungstalents) als beim Opernsänger zu rechnen ist.

Sollen die Forderungen der Reichstheaterkammer erfüllt werden, dann muß allerdings in der Ausbildung des Operndarstellers grundlegender Wandel geschaffen werden.

Vor allem tut die Einsicht not, daß das Anlernen bestimmter Bewegungen zu einer Opernrolle, wie es noch meistens geübt wird, niemals zu einer empfindungsechten und überzeugenden Leistung und zur Einheit zwischen Gesang und Darstellung führen kann, und daß technisch einwandfreie und ausdrucksfähige Bewegung keine Sache ist, die man in vier Wochen erlernt. Entweder, man hat das alles als Begabung von Natur (was es tatsächlich nur in verschwindend wenigen Glücksfällen gibt) oder man muß es erarbeiten. Und dann braucht es seine Entwicklungszeit! Denn nur das, was einem zu eigen geworden und was man aus sich selbst gestaltend anzuwenden imstande ist, kann echt und ursprünglich sein. Auf Echtheit kommt es aber in allem, besonders in der Ausdrucks- und Darstellungskunst, an. Und diese Echtheit, im Handwerklichen sowie im Künstlerischen, kann durch Arbeit, durch Anwendung geeigneter Mittel im Unterricht, durch eine richtige Aufschließung und Entwicklung, auch einer kleinen Begabung, allmählich erreicht werden.

Das Gesangsstudium, das von seinen Anfängen bis zur Bühnenreife durchschnittlich drei bis fünf Jahre beansprucht, läßt zur Ausbildung des übrigen für den Sänger Not-

wendigen ausreichend Zeit. Aber diese Zeit muß voll ausgenützt werden. Und ehe die gesangliche Ausbildung soweit vorgeschritten ist, daß an das Rollenstudium herangegangen werden kann, bleibt auch in der übrigen Ausbildung so viel zu tun, daß gar nicht früh genug damit begonnen werden kann, um dann, wenn es sich um die darstellerische Arbeit in einer Opernrolle handelt, ihren Anforderungen wirklich gewachsen zu sein. Sichbewegen, Spielen, Darstellen muß der Sänger lernen, in organischer Verbindung und in Ergänzung zu seinem Gesangsstudium! So, daß es sich dann nicht um die »Einstudierung« einer Partie im hergebrachten Sinne handelt, sondern um weitgehendste schöpferische Mitarbeit an seiner Rolle, bei größter Einfühlung in die durch das Werk selbst und die Leiter seiner Wiedergabe — Dirigent und Regisseur — gestellten Aufgabe. Nicht mehr die Praxis im Engagement darf erst die Auseinandersetzung mit den Darstellungsproblemen bringen. Es kann nicht Sache des Regisseurs in einem Opernbetrieb sein, den Opernsänger darstellerisch zu schulen. Der Sänger muß zur Erfüllung seiner darstellerischen Aufgaben ebenso vorgebildet sein wie zu denen des Singens. Der Sänger muß ein feinfühliges, reaktionsfähiges Instrument in den Händen des Regisseurs sein, auf dem dieser zu »spielen« vermag. Jede einzelne Inszenierung ist, bei aller Werktreue, eine Neuschöpfung des sie unternehmenden Dirigenten und Regisseurs, dazu abhängig von den jeweiligen Bühnenverhältnissen, der Bühnenbildgestaltung und den dabei mitwirkenden Darstellern. Dadurch wird der Sänger immer neu vor verschiedene Notwendigkeiten und Aufgaben, selbst innerhalb der gleichen Rolle, gestellt. Um dem gewachsen zu sein, genügt nicht Festlegung auf stereotype, überlieferte Gesten, Stellungen und Gänge innerhalb der Partien, — sondern das Wesentlichste, was durch die Ausbildung erstrebt und erreicht werden muß, ist: Beherrschung der technischen Mittel (körperlich sowie darstellerisch) —, psychologische sowie musikalische Einfühlungs- und Anpassungsfähigkeit — Reaktions- und Ausdrucksfähigkeit — Wandlungsfähigkeit und Stilgefühl — (sowohl in bezug auf die einzelne darzustellende Gestalt als auf das ganze Werk und auf die wechselnden Bedingungen seiner jeweiligen Wiedergabe) und somit Erziehung zur Gemeinschaftsarbeit an einem Gesamtwerk!

Der Weg dahin hat zu führen über gymnastische und namentlich ausdrucksmäßige Körper- und Bewegungsbildung, die in einem mehrjährigen, sich stetig entwickelnden Ausbildungsgang den Körper zu einem technisch sicher funktionierenden, unbehinderten Mittler des Ausdrucks erzieht.

Als Grundlage ist Kenntnis der großen anatomischen Zusammenhänge des Bewegungsapparates, seiner Funktionen und Bewegungsgesetze notwendig. Theoretische und praktische Arbeit muß in ergänzender Weise gleichzeitig der Anfang der Ausbildung sein. — Im theoretischen (wissenschaftlichen) Unterricht muß dann über die Grundbegriffe der Zusammenhänge von Gestalt und Wesen des Menschen gearbeitet werden. Die Zusammenhänge des seelischen Erlebens mit dem äußerlichen körperlichen Geschehen sind zu untersuchen. Die Fragen: Worauf beruht die uns sichtbar werdende körperliche Äußerung, welche Grundformen sind da zu erkennen, worin begründen sich individuelle Verschiedenheiten dabei? zu klären ist von großer Wichtigkeit für den Menschendarsteller. Das führt in Verbindung mit der Kenntnis und dem praktischen Ausprobieren der den Gemütsbewegungen entsprechenden Ausdrucksgebärden zur Beherrschung der grundlegenden schauspielerischen Ausdrucks-, Charakterisierungs- und Darstellungsmittel.

Im Anschluß daran sind verschiedenste mimische, pantomimische und an Text gebundene rein schauspielerische Aufgaben zu lösen. Das Nacherleben und Gestalten von lebendigen — vorerst von musikalischer Stilisierung unabhängigen — von unmittelbarem Gefühlserlebnis getragenen Wesen ist durchaus wichtig für den Operndarsteller. Denn seine schwierige Aufgabe, die darin besteht, blutvolle, sowohl dem dramatischen

Gehalt der darzustellenden Person, als auch dem der Musik entsprechende Bühnengestalten zu schaffen, kann er nur lösen, wenn er am rein schauspielerischen Erlebnis geradeso geschult ist, wie am musikdramatischen. — Die Musik unterstützt die Charakterdeutung der Operngestalten und erleichtert ihre Zeichnung einerseits; zudem finden sich in der Oper, bedingt durch die musikalischen Ausdrucksmittel, weniger komplizierte seelische Situationen und Vorgänge als sie das Schauspiel aufweist. Andererseits ist durch die Musik eine erschwerend wirkende Abhängigkeit, Verbreiterung und Stilisierung der Darstellungsbewegungen bedingt. Sollen diese nicht leer und äußerlich, nur an den musikalischen Ablauf gebunden, verlaufen — und soll in der Oper die ihrer Kunstgattung eigene, gesteigerte und erweiterte Ausdrucksstärke und dramatische Eindringlichkeit erreicht werden, so hängt das ganz wesentlich von der dramatischen Intensität, von der darstellerischen Erlebnisstärke des Opernsängers ab.
Eine praktische Auseinandersetzung mit den Grundelementen der Musik, mit Rhythmus, Melodie, Harmonie, Tempo, Dynamik und Phrasierung durch Umsetzen in Bewegung (in Verbindung mit Musik), muß innerhalb des Bewegungsunterrichts auch bereits während des ersten Studienjahres, beginnen. Im Verlauf muß sie sich auch mit den ausdrucksmäßigen Zusammenhängen von Bewegung und Musik, sowie von Bewegung und Raum befassen.
Als letzte Vorstufe zum operndramatischen Gestalten von Rollen sind dann schauspielerische Aufgaben in Verbindung mit Musik zu lösen: Darstellung von Zwischenspielen aus Opern.
Auch die Gestaltung der Maske und das Schminken gehören zur Ausbildung. Ebenso im weiteren Verlauf des theoretischen Unterrichts die Einführung in die verschiedenen Opernstile und die Behandlung prinzipieller Darstellungsfragen.
So bleibt dann das letzte, für die gesamte Ausbildung des Operndarstellers vorgesehene Ausbildungsjahr (natürlich neben dem Gesang) der dramatischen Solo- und Ensemblearbeit an Rollen vorbehalten, der körperliche Schulung und theoretischer Unterricht noch beigeordnet sind.
Wenn die »dramatische« Ausbildung des Operndarstellers eine so umfassende in Ergänzung zum Gesangsstudium ist, dann wird er befähigt sein, die verschiedenartigen Anforderungen der Darstellungsweise der verschiedenartigen Opernstile und ihrer Gestalten zu erfühlen und zu erfüllen.
Dann muß es auch gelingen, den durchschnittlichen Opernaufführungen oft gemachten Vorwurf der minderen »Tiefenwirkung«, des geringeren künstlerischen Wertes gegenüber dem Schauspiel, durch die überzeugende Tat zu begegnen.
Um das zu erreichen ist es wichtig, daß nicht nur bei der Organisation des Unterrichts in Opernschulen und Konservatorien die dargelegten Gesichtspunkte praktisch verwertet werden, sondern daß ganz besonders die einzelnen Anwärter für die Opernlaufbahn und die Gesanglehrer die Erkenntnis von der künstlerischen Tatsache der musikdramatischen Darstellung als wesentlichen Faktor der Oper sich zu eigen machen und eine allen darstellerischen Anforderungen genügende Ausbildung in den Studiengang des Operndarstellers einbeziehen.

DIE ROLLE DER MUSIK IM HÖRSPIEL

Von GERHARD TANNENBERG-BERLIN

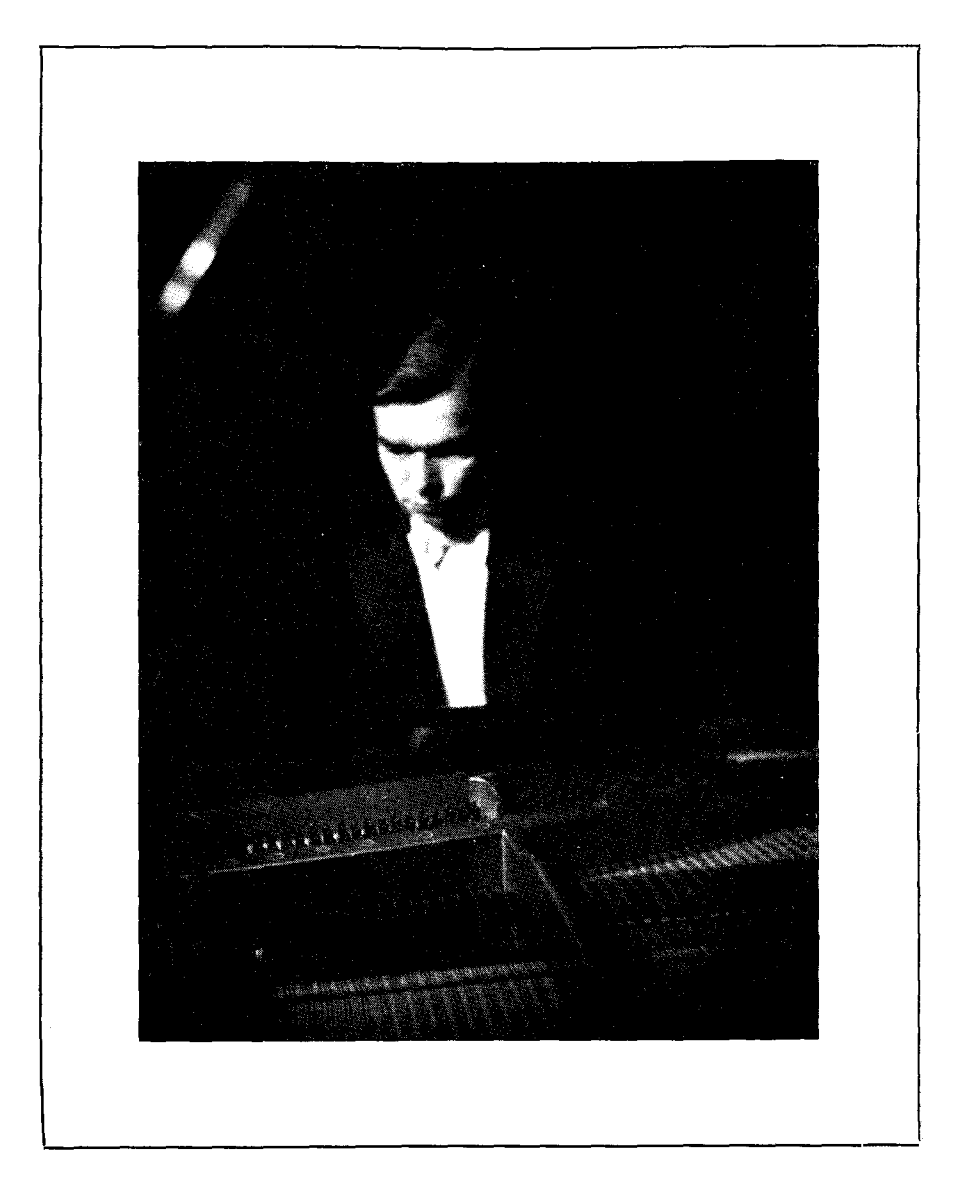
Die Frage der Musik im Hörspiel darf nicht verwechselt werden mit dem Problem der Rundfunkmusik. Nur in wenigen Punkten wird sich daher unsere Untersuchung mit dem Problem der funkischen Musik berühren. Weit stärkere Verbindungen ergeben sich zur



Leopold Mozart
Nach einem zeitgenössischen Stich



W. A. Mozart 1767
Gemälde von Thaddäus Helbling



Winfried Wolf

Problematik der Oper. Denn wir haben zu beachten, daß die Musik im Hörspiel nichts absolut Eigenes darstellt, daß sie streng genommen auch nicht organisch mit dem Werk verbunden ist, sondern vielmehr dem Worte nebengeordnet ist. Unter Rundfunkmusik verstehen wir eine dem Wesen des Funks besonders entsprechende Musik. Unter Hörspielmusik verstehen wir sämtliche musikalischen Elemente, die in Sprachhörspielen auftauchen. Die Funkoper und die Funkoperette gehören also ebenfalls nicht hierher, sondern wären dem Gesamtgebiet der Rundfunkmusik einzuordnen.

Es gibt auf der Bühne nur wenig Schauspiele, die neben einer Sprachhandlung auch musikalische Elemente haben, ohne daß sie der Oper oder der Operette zugehörig sind. Zu solchen Ausnahmen gehören: Ibsens »Peer Gynt«, Goethes »Faust« und bedingt auch sein »Egmon«. Dabei ist auch hier schon zu beachten, daß in diesen Stücken die Musik als Steigerungsmittel des künstlerischen Ausdrucks erst nachträglich hinzugekommen ist. Sie ist nicht organisch mit der Entstehung des Kunstwerkes verbunden und vom Dichter selbst konzipiert. Wir kennen bisher kein Zwischenglied zwischen Sprechdrama und Musikdrama und können darum als erstes festhalten, daß Tonfilm und Hörspiel, sofern sie sich neben dem gesprochenen Text der Musik bedienen, eine sonderbare Zwischenstellung zwischen Drama und Oper einnehmen. Wir können uns allerdings für diese Fragen zum Teil auf Richard Wagner als einen sehr würdigen Vorgänger berufen, da das von ihm angestrebte musikalische Drama dem Hörspiel mit Musik schon erheblich näher steht als die Oper schlechthin.

Vergegenwärtigen wir uns zunächst, auf welche Weise Musik im Hörspiel Verwendung findet und welche verschiedene Bedeutungen ihr dabei zuzuschreiben sind. Es kann für die Hörspielhandlung eine musikalische Umrahmung gegeben werden, die ouvertürenmäßig auf das Geschehen vorbereiten soll. Solche Musik kann am Anfang und am Schluß, aber auch zwischen den einzelnen Szenen zu Gehör gebracht werden. Sie kann ausschließlich stimmungsfördernd verwendet werden, sie kann aber auch malerisch andeutend, also beschreibend und illustrierend sein. Es ist gut, daß wir uns gleich an dieser Stelle der viel verfemten Programmusik erinnern, die im Hörspiel des Rundfunks erneut ihr Auferstehen feiert. Zum anderen kann die Musik unmittelbar das Geschehen der Handlung begleiten, sozusagen als untermalende Musik. Dabei kann sie ebenfalls wieder entweder allgemein stimmungsfördernd oder erläuternd und beschreibend zur Verwendung gelangen. Diese Bestrebungen berühren sich dann bereits mit der akustischen Kulisse, die häufig musikalische Elemente enthält bzw. ganz durch Musik ersetzt ist.

Gehen wir nun von der Frage der Verwendung über zu den Problemen der musikalischen Ausdeutung, so stehen wir mitten im Feld der eigentlichen Schwierigkeiten. Wir haben nunmehr zu berücksichtigen, auf welche verschiedene Weise Musik überhaupt erlebt werden kann. Die Hörer, die an Hörspielen Interesse finden, dürfen nicht mit dem gleichen Maßstab wie Opernbesucher gemessen werden. Der Grad ihres musikalischen Verständnisses ist für die von der Regie erstrebte Wirkung in jedem Fall von Bedeutung. In der letzten Zeit hat sich häufig eine Übersteigerung der Anforderungen an die durchschnittliche musikalische Aufnahmefähigkeit des Hörers gezeigt. Das Hörspiel muß aber ein Hörspiel bleiben, d. h. ein Sprachkunstwerk, und darf nicht zu einer Oper oder zu einem Spiel mit musikalischer Partitur werden. — — —

Die künstlerischen Mittel des Hörspiels sind Sprache, Klang und Geräusch. Dabei hat die Sprache eine primäre Aufgabe, während der Klang- und Geräuschwelt nur sekundäre Aufgaben zufallen. Klang und Geräusch dienen der Illustration und Ausschmückung der Hörspielhandlung. Man bedient sich ihrer zur allgemeinen und speziellen Förderung des Verständnisses. Diese Art der Verwendung entspricht dann der sogenannten »akustischen Kulisse«. Unter akustischer Kulisse haben wir also alles nicht rein musikalische

Beiwerk der hörbaren Sprachhandlung zu verstehen. Vornehmlich hat es allerdings geräuschartigen Charakter wie z. B. Tritte, Türenschlagen usw. Wir erwähnten aber bereits, daß auch Musik sehr häufig die Funktion der akustischen Kulisse übernehmen kann. Nur wird sie in allen solchen Fällen, was besonders zu beachten ist, nicht als Kulisse, sondern nur einfach als Musik bzw. Begleitmusik bezeichnet. Sie gerät dadurch leider in zu nahe Beziehung zur eigentlichen Begleit- und Rahmenmusik, die im Grunde ihres Wesens absolut nichts mit der akustischen Kulisse zu tun hat. Die akustische Kulisse ist stets für etwas gesetzt und hat eine bestimmte Bedeutung. Das braucht bei der Rahmen- und Begleitmusik nicht der Fall zu sein. Diese kann vielmehr auf jegliche Bedeutungselemente verzichten und allein stimmungsbildend wirken.

Es sei an dieses Stelle zum Vergleich nochmals auf die »Egmont«-Musik von Beethoven und Griegs »Peer-Gynt«-Musik verwiesen. Beide werden bei Bühnenaufführungen gewöhnlich zu Gehör gebracht. — Die Musik zum »Egmont« dürfen wir als reine Rahmenmusik ansprechen. Sie hat sogar einen ausgesprochenen Ouvertürencharakter. Griegs Musik zum »Peer Gynt« ist dagegen schon weit organischer mit dem Werk verbunden. Unser Erlebnis des »Peer Gynt« ist sogar in hervorragendem Maße von der Wirkung dieser Musik abhängig. So wird z. B. für manchen Theaterbesucher die Melodie des Solveig-Liedes ausdrucksreicher, gehaltvoller und sogar sprechender sein als der nur wenig verständliche Text des Liedes. Hier zeigt sich allerdings in sehr deutlicher Weise eine Brücke zur Oper. Andere Teile der Peer-Gynt-Musik, wie z. B. die Morgenstimmung sind mehr illustrierende Tonmalerei. Sie sollen das optische Erlebnis unterstützen, fördern und vertiefen. Sie sind besonders geeignet für eine Verwendung im Hörspiel des Rundfunks, das ja von vornherein die optische Erlebnismöglichkeit ausschließt. Wir sehen daraus, daß sich die Verwendungsmöglichkeiten der Musik im Hörspiel in sehr vielfältiger Form einander überschneiden, weil der Musik schlechthin mehrere Funktionen zugleich innewohnen. Die Musik hat wie die Sprache eine Ausdrucks- und eine Bedeutungsfunktion. Sie vermag Stimmungen und Gefühle auszudrücken, sie vermag aber auch in gewissen Grenzen zu malen und zu beschreiben. Sie kann Programmmusik sein und ist als solche geeignet, Assoziationen auf anderen Sinnesgebieten, vornehmlich im Optischen hervorzurufen. Im allgemeinen kümmern wir uns um die Bedeutungsfunktion der Musik nur wenig. Der Komponist einer Kammermusik wird auch niemals darauf abzielen. Dagegen tritt in der Programmusik der Bedeutungscharakter des Musikalischen stärker hervor. Die geringere ästhetische Bewertung solcher Musik ist wohl auf die Tatsache zurückzuführen, daß sich diese Musik nicht ausschließlich an unser Gefühl, sondern ebenso an unsere Verstandeskräfte wendet, daß sie also weniger seelisch erlebt und mehr begrifflich erfaßt werden will.

Es muß nun aber noch eine zweite Bedeutungsfunktion des Akustischen erwähnt werden. Sie ist innerhalb der Musik völlig belanglos, spielt aber im Hörspiel eine außerordentlich wichtige, wenn nicht sogar die entscheidende Rolle. Der Ton einer Geige, oder überhaupt ein Geigenspiel ist nicht nur in der Lage unser Empfinden zu erregen oder uns durch ein Tonbild eine bestimmte Bedeutung zu vermitteln, sondern er weist zugleich ganz selbstverständlich auf das Vorhandensein einer Geige hin. Durch Gewohnheit sind wir, — sehr zum Vorteil der Musik und des Musikgenießens —, davon abgekommen, in den musikalischen von uns gehörten Tönen auch gleichzeitig die erzeugenden Instrumente zu erleben. Das ist sehr gut, denn solche zwangsläufigen Erinnerungen und Assoziationen würden das Erleben der Musik in sehr empfindlicher Weise beeinträchtigen. Viele Menschen behaupten allerdings, nie die Instrumente zu vergessen bzw. vergessen zu können. Man kann wohl von ihnen mit Recht behaupten, daß sie nie imstande sein werden, reine Musik zu erleben, da sich ihr Erlebnisprozeß notwendig immer in Zergliederung verlieren muß. Uns allen ergeht es ähnlich beim Auftauchen neuer Instru-

mente im Orchester. So kann ich z. B. von mir sagen, daß ich beim Hören von Saxophonmusik noch lange Zeit an die Saxophone selbst denken mußte und nur schwer den instrumentalen Klang losgelöst vom Instrument zu erleben vermochte. Bei allen anderen, mir schon länger bekannten und auch weniger aufdringlichen Instrumenten, wie Geige, Flöte, Cello, Klavier usw. kann ich das Instrument vollkommen vergessen, obwohl diese in keinem Grad weniger mechanisch sind als ein Saxophon.
Diese Frage scheint für unsere Untersuchung abwegig zu sein. Sie wurde aber aus ganz bestimmten Gründen erhoben. Für das Hörspiel und im Rahmen des Hörspiels für die akustische Kulisse ist es gerade bezeichnend, daß man von dem empfangenen akustischen Eindruck auf die erzeugende Quelle zu schließen hat. Nur das ist akustische Kulisse. So haben z. B. die Tritte marschierender Kolonnen nicht die Aufgabe, uns emotional zu erregen; sie bedeuten auch nicht bloße Bewegung oder Marschieren, sondern sie bedeuten: marschierende Kolonnen. Der dieses Geräusch von Marschtritten erzeugende Vorgang soll auf diese Weise für den Hörer lebendig werden.

MUSIKÜBUNG IM DIENSTE DER VOLKSGEMEINSCHAFT

ALLERLEI NOTIZEN ZUR THÜRINGENFAHRT DER HOCHSCHULE FÜR MUSIK, WEIMAR

Der äußere Tatbestand, der uns zu Betrachtungen grundsätzlicher Natur führen soll, ist einfach und anscheinend ohne wesentlichere Bedeutung: auf Anregung des Thüringischen Ministers für Volksbildung, Waechtler, unternahm die Staatliche Hochschule für Musik, Weimar, unter Leitung ihres Direktors, Prof. Dr. Felix Oberborbeck, eine Musikfahrt durch Thüringen, die neben verschiedenen größeren Städten — es wurde diesmal der nördlich des Rennsteigs liegende Raum Thüringens bereist —, wie Rudolstadt, Ilmenau, Arnstadt, auch kleinere Orte wie Königsee und Ohrdruf, ja sogar Dörfer, so Bad Berka, Gehren oder Dornheim bei Arnstadt, berührte. Die Fahrt ging in Omnibussen vor sich, die gesamte Hochschule, Chor, Orchester, Instrumental- wie Gesangssolisten waren unterwegs. Eine Statistik bringt die Meldung, daß innerhalb fünf Tagen nicht weniger als fünfzig Konzerte aller Art absolviert wurden, und verschiedene Tageszeitungen Thüringens, die zum Teil durch Sonderberichterstattung ihre Leser über den Verlauf der Fahrt unterrichteten, stellten fest, daß dem Unternehmen durchweg großer Erfolg beschieden war, daß vor allem in den kleineren Orten, die abseits von den gängigen Musikstraßen liegen, die Aufnahme der fahrenden Musikanten eine ganz besonders herzliche gewesen sei. Dies und dazu die Mitteilung, daß in Krankenhäusern, Altersheimen und Stiften, Kirchen und Schulen, im Hofe einer Fabrik und in einem Krüppelheim musiziert wurde, das alles klingt sehr lobenswert, und sicher war es auch für die Teilnehmer der Fahrt unterhaltsam, vielleicht sogar interessant, so durch die Lande zu fahren und da und dort zu musizieren.
Wir sind der Meinung, daß wir gerade in dem Augenblick, wenn wir befriedigt diese Meldung der Tagespresse, wie ja so viele andere auch, in uns aufgenommen haben, doch einmal ruhig die Zeitung beiseite legen sollten und uns überlegen, was das alles im Grunde bedeutet. Wir haben selbst im Auftrag einer Tageszeitung an der Fahrt teilgenommen, haben die Musikanten, soweit es möglich war, in Altersheime, Krankenhäuser, Schulen, Kirchen und Konzertsäle begleitet, haben wie alle Fahrtteilnehmer die Gastfreundschaft der Thüringer Bevölkerung während der Fahrt genossen und glauben — und nun gehen

wir weit über die bloße Tatsachenmeldung hinaus —, daß hier ein höchst bedeutungsvoller Weg praktischer Kulturpolitik gegangen wurde, wie er, in solcher Art unternommen, bisher ohne Beispiel ist, bisher ohne Beispiel gewesen sein muß.

Bei näherem Zusehen ist das ganze Unternehmen, als Musiker selbst zu denen zu gehen, auf die heute nur allzu oft in den Konzertsälen der Großstädte vergebens gewartet wird, von allen Gesichtspunkten gesehen, die hier möglich sind, als neue Art der Musikübung die praktische Folgerung aus dem Gedanken der Totalität, der als Weltanschauung heute alle Lebensgebiete des deutschen Raumes überdeckt. Denn: man ist hier nicht stehen geblieben bei äußerer Organisation, die den einzelnen Lebensgebieten eine bestimmte Stelle innerhalb des Gesamtgeschehens zuweist. Wir haben hier ein einzigartiges lebendiges Beispiel für das, was Totalität sein muß: über die Grenze des Einzelfaches hinausgehen, im Leben und durch das Leben — kehren wir zur Musik zurück — Musik machen, Musik geben und — zur Musik wieder auffordern. Es wird hier also erstmals das wieder zu erreichen erstrebt, was jene frühe Entwicklung in der deutschen Musikübung, die mit der immer stärker werdenden Trennung von Podium und Publikum das Gemeinschaftliche des Kreises, in dem Hörer und Spieler ursprünglich in gemeinsamem Tun verbunden waren, gesprengt hat, mit der Trennung von Volks- und Kunstmusik zerstörte. Die ganze Frage der zukünftigen Entwicklung unseres Musiklebens wird ja nicht gelöst, indem wir möglichst viele und großartige Konzerte veranstalten und auf die Hörer warten, die ja dann tatsächlich sich mehr oder weniger einstellen. Sondern die Aufgabe der Zeit ist es, neue Wege zu suchen und selbst zu denen zu gehen, die auf uns überall warten. Mit einem Wort: wir brauchen ein Musikleben, nicht eine Musikorganisation. Daß das eine ohne das andere nicht auskommt, wissen wir. Denn einmal müssen wir planvoll vorgehen, zum andern aber darf es nicht beim bloßen »Planen« bleiben. Und daß, betrachten wir nun das Beispiel der Thüringenfahrt der Weimarer Musikhochschule, diese großen und neuen Möglichkeiten hier gesehen wurden und auch wahrgenommen worden sind, daß hier über das Fachliche der neuen Musikübung hinaus das lebendige Leben in einer Gesamtschau von Spieler wie Hörer unmittelbar tätig erlebt wurde, möge eine Schilderung rund um die Fahrt zeigen, der eine zusammenfassende Schlußbetrachtung folgen soll. Die Programmgestaltung einer solchen Fahrt mußte von ganz bestimmten Gesichtspunkten ausgehen. Wie bekommt man am schnellsten Verbindung mit denen, deren Sinn für Musik nur aufgeschlossen zu werden braucht, um selbst an sich dann durch eigenes Mittun zu erleben, um was es im Grunde bei aller Musik geht. Es konnte sich nicht in erster Linie um schwer zugängliche Musik handeln, — wie man vor einiger Zeit im Westen Deutschlands einer aus Arbeitern zusammengesetzten Hörerschaft naiv die Matthäuspassion vorsetzte, als ob damit die Aufgabe unserer Zeit gelöst sei! — nein, das deutsche Lied, der aus dem Volkslied gewachsene vierstimmige Chor und der zum Mittun auffordernde Kanon können allein jenen Gemeinschaftsgeist erzeugen, aus dem neue Kräfte der deutschen Musik zuströmen werden. Zunächst gab es zwei stehende Freikonzertprogramme. Die Absicht war doch, nicht allein den größeren Orten, den Zielen der verschiedenen Tage, allerlei Musik zu bringen, sondern auch unterwegs in Ortschaften und Dörfern einen kurzen Musikaufenthalt zu machen. So stellt jedes dieser beiden Freikonzertprogramme, die abwechselnd je nach Lage der Dinge da oder dort zum Vortrag kamen, eine Aufforderung dar, zu kommen, zu hören und — mitzutun. Jedes Programm wurde von Signalen eingeleitet, die nach Art alter Wandertruppen die Ankunft der Musikanten ankündet. Hier hat man schon vom Ereignis des Tages gehört, dort wurde das Konzert unter freiem Himmel improvisiert, und wie es so ist, im letzteren Falle war oft der Erfolg größer. Man läßt sich eben gerne überraschen. War genügend Publikum vorhanden, spielte das Blasorchester einen Marsch, dann gab es Kanons und Lieder mit und ohne Instrumente. Und während die Bläser bereits ihre Instrumente wieder zu-

sammenpacken und ihren Wagen aufsuchen, erklingt ein Abschiedslied, und die Fahrt geht weiter.
So ging es durch die Dörfer, und früher oder später wurde das Ziel des Tages, die Stadt, erreicht. Das Spiel wiederholt sich, und hier in der Stadt ist das Singen und Spielen auf Straßen und Plätzen erst der Auftakt und die Vorbereitung zum abendlichen Konzert im größten Saal des Ortes. Überall prangen die Plakate und künden das Ereignis des Tages, das »Festkonzert«, an. In der Stadt kommen dann auch Orchester und Solisten zu ihrem Recht. Hier wird im Landestheater ein großes Bach-Händel-Konzert absolviert, und dort, wo selten größere Konzerte stattfinden können, spielt man leichter zugängliche Orchesterwerke programmatischer Art. Die Verbindung zwischen Spieler und Hörer stellen einige Worte des Dirigenten her, die von der Bedeutung des Komponisten und seiner Absicht im Werk erzählen.
So wird jeder Tag zu einem richtigen Musikkreuzzug, der möglichst alle Musikfreunde, und die, die es werden wollen, erfaßt, und wer nicht selbst kommen konnte, wird von den Musikern aufgesucht. Das waren die unermüdlichen Solisten der Fahrt, die in den Stationen der Krankenhäuser Kammermusik spielten, denen das Musizieren in einem Krüppelheim zu einem Erlebnis wurde —, das die schönste Erinnerung an die Fahrt bleiben wird.

Freikonzertprogramm

1. Signal
2. Marsch
3. Zwei Kanons
   a) »Fangt an und singt«
   b) »Wer musicam verachten tut«
4. Zwei gemischte Chöre
   a) »Es waren zwei Königskinder«
   b) »Aufs Bäumlein wollt ich steigen«
5. Zwei Lieder mit obligaten Instrumenten
   a) »Wach auf, du Handwerksgesell«
   b) »Es, es, es und es«
6. Marsch

Während der Bläserwagen abfährt, singt der Chor
»Wenns die Soldaten«.

Die Abwicklung des täglichen Musikplans wäre nicht möglich gewesen, ohne eine seit langer Zeit vorbereitete und während der Fahrt von den Musikanten selbst in die Hand genommene straffe Organisation. Wenn auch in den einzelnen Orten die Konzerte, dann Unterkunft und Verpflegung der Fahrtteilnehmer von den verschiedenen Stellen der Behörden, der Partei oder der NS-Kulturgemeinde vorbereitet waren, so mußte doch eine stete Verbindung zwischen diesen Stellen und den Fahrtteilnehmern auch während der Fahrt aufrechterhalten werden. So wurden von der Leitung des Unternehmens »Posten« für verschiedene Aufgaben eingesetzt, die überall ihre Tätigkeit aufnehmen mußten. Da gab es eine Fahrtleitung mit Assistenten, Leiter der einzelnen Wagen, die dafür zu sorgen hatten, daß unterwegs niemand verlorenging. Schwer hatten es die Notenwarte, die in allen Abteilungen für die Verteilung und das Zusammenhalten der Noten und Pulte Sorge tragen mußten. Weiter gab es ein Quartieramt, das sich seine Erfahrungen für die nächste Fahrt zunutze machen wird und — einen Absperrdienst, der während der Frei-

konzerte dem Andrang der Bevölkerung Widerstand entgegenzusetzen hatte. Ein Postbote erfreute sich besonderer Beliebtheit, und der Sanitätsdienst mußte tatsächlich in einigen leichten Fällen in Aktion treten. Der Bilderdienstler holte aus sich und seinem Apparat das letzte heraus und der Zeitungsdienst sammelte die Kritiken, die sich die Musiker überall gefallen lassen mußten. Inspizienten sorgten, daß alles auf der Bühne klappte und der Vorhang zur rechten Zeit in Tätigkeit trat. Das Beschwerdenbüro war, soweit man weiß, vergebens eingesetzt, und die Vorbereitung für gemeinsame Zusammenkünfte hatte einen eigenen künstlerischen Ausschuß gebildet, der für Unterhaltungen aller Art sorgte. So hatte fast jeder der Musiker, Oboist und Sänger, Dirigent oder Geiger, an der Organisation und der Durchführung der Tage tätigen Anteil. Gerade diese gegenseitige Dienstleistung während der Vorbereitung zu den täglichen Konzerten schaffte jenen Gemeinschaftsgeist, der das Musizieren zu einem immer wieder neuen Erlebnis werden ließ.

Konzert mit der Schuljugend

1. Kanons
   a) »Fangt an und singt«
   b) »Glück fehl dir niemalen«
   c) »Und setzet ihr nicht das Leben ein«
2. Joseph Haas: Lob der Musik (für Orchester und Chor)
3. Lieder mit obligaten Instrumenten
   a) »Wach auf du Handwerksgesell«
   b) »Es, es, es und es«
   c) »Muß i denn«
4. Franz Schubert: Orchesterlieder
   a) »Füllest wieder«
   b) »An die Laute«
   c) »Wiegenlied«
5. Joseph Haas: Lob der Natur (für Orchester und Chor).

Wir sehen, dieser Weg einer neuen Musikübung geht über eine nur-musikalische Bedeutung hinaus. Denn hier hat es sich in der Wirklichkeit des Tages gezeigt, welche gemeinschaftsbildende Kräfte die Freude an der Musik erzeugt. Überall, wo die Musikanten die Gastfreundschaft der Bevölkerung genossen, haben Spieler und Hörer einige Stunden der Unterhaltung verbunden. Und überall wurde es klar, daß der Weg zur Musik nicht allein über den Konzertsaal führt, daß die Menschen aufgesucht sein wollen und dann erst die Musik als wahres Geschenk empfinden, wenn sie wieder schenken dürfen. So hat jeder an sich die Kraft der Musik erlebt: der Musiker, der dem Gastgeber zum Dank musizierte, und der Gastgeber, der gerne und freudig sein Haus den fahrenden Musikanten öffnete.

Das Beispiel der Thüringenfahrt der Weimarer Musikhochschule sollte nicht nur ein Beispiel bleiben. Wie hier der Thüringische Staat in der rechten Erkenntnis einer neuen und schönen Möglichkeit, wahre Volksverbundenheit zu pflegen, das Unternehmen ideell und vor allem materiell unterstützte, so sollten mit Hilfe des Staates überall von den deutschen Musikzentren aus sich junge Musiker auf den Weg machen, Musik ins »Musikalische Hinterland« zu bringen. Und was ein Thüringer den Musikern unterwegs bekannte, gilt sicherlich für alle Gaue unseres Vaterlandes »Der Hunger nach guter Musik ist bei uns groß!«

HIER IRRT DIE KRITIK

Es liegt im Wesen der Kritik, daß sie sich häufig mit Meinungsverschiedenheiten auseinandersetzen muß und so durch eine kritische Stellungnahme mitunter Spannungen schafft, deren Ausgleich jedoch für die Entwicklung einer Sache oder eines Faches notwendig ist und die Mitarbeit aller Beteiligten fordert. Nicht immer wird dies erkannt und dem Kritiker dann vorwurfsvoll der Satz entgegengehalten: »Irren ist menschlich.« Man will damit fälschlicherweise behaupten, daß der Irrtum eine notwendige Eigenschaft des menschlichen Denkens und Handelns sei, vergißt aber zugleich, daß sich dadurch die eigene Auffassung selbst verneint. Unser Sprichwort behauptet aber nur, daß man sich als Mensch auch einmal irren kann, ohne damit aufzuhören, ein (vernünftiger) Mensch zu sein. Der Irrtum ist somit ein wohl möglicher Fall, dem man als solchem vorbeugen kann, weil er eben nicht zu den notwendigen Eigenschaften des Menschen gehört. Deshalb kann man den Irrtum nur im Zusammenhang mit den Voraussetzungen bewerten, in denen er entstehen konnte.

Dies übertragen wir also auf die Kritik (wobei wir die eigentliche Musikkritik im Auge behalten wollen), von der man auch sagen kann: Der Kritiker kann sich ebenfalls irren, ohne damit aufzuhören, ein Kritiker zu sein, und steht dem Irrtum im gleichen Verhältnis gegenüber wie jeder andere Mensch. Trotzdem sollen seine Kritiken von Irrtümern möglichst frei sein; denn nur eine vom Irrtum befreite Schlagkraft seiner Urteile berechtigt ihn erst, sich Kritiker zu nennen, — genau wie jeder Mensch malen und dichten kann, demgegenüber aber derjenige erst die Bezeichnung Maler oder Dichter verdient, der mit seinen entsprechenden Äußerungen eine kulturelle und künstlerische Allgemeingültigkeit erreichen kann. In diesem Sinne haben wir also jetzt nach den Bedingungen zu fragen, die eine gute Kritik vor grundsätzlichen Irrtümern zu bewahren haben: Aufgabe der Kritik ist es, sich keineswegs in zerteilende Einzelurteile zu verlieren, sondern in jedem Einzelfall der Beurteilung immer wieder den Sinn allgemeingültiger und damit kultur- und künstlerisch bedingter Grundsätze hervortreten zu lassen. Demnach steht nicht der einzelne intellektuelle Urteilsakt zur Erörterung, sondern vielmehr das Vermögen, in jedem Einzelfall die Gestaltungsmöglichkeiten allgemeingültiger Grundsätze zu überschauen und den Grad ihrer Erfüllung bzw. ihrer Nichterfüllung erkennen zu helfen. Derartige Grundsätze sind als allgemeingültige über jeden Beweis erhaben, und über ihre Richtigkeit und Anwendungsfähigkeit darf es keinen Zweifel und keinen Irrtum geben.

Wenn nun trotzdem die kritische Bewertung eines Einzelfalls zu einem abweichenden oder irrtümlichen Ergebnis kommt, so ist dies zum Anlaß einer Untersuchung über die Grundvoraussetzungen zu nehmen, in denen eine solche Abweichung bzw. ein solcher Irrtum möglich war. Stellt sich hierbei eine falsche Grundhaltung der Kritik heraus, dann verneint sich die Kritik selbst in der Nichterfüllung ihrer wesentlichsten Pflichten. (Das Gleiche gilt natürlich von jeder anderen Äußerung, die eine bestimmte kulturelle Grundhaltung vermissen läßt.) Ist dagegen ein Einzelurteil oder die beurteilte Sache selbst aus einer richtigen Grundhaltung heraus entstanden und nur durch eine falsche Verknüpfung der fachlichen Mittel einer gewissen Problematik oder einem Irrtum verfallen, so müssen sich die Ursachen des Widerspruchs jederzeit feststellen und klären lassen, ohne daß bei einem solchen Einzelfall dem Künstler oder dem Kritiker die grundsätzliche Eignung abgesprochen wird. Im Gegenteil: Große Werke von bleibender Geltung entstehen nicht alltäglich, sondern schälen sich allmählich aus dem Widerstreit der verschiedenen Ausdrucksformen heraus, — ein Widerstreit, der sogar eine Gemeinschaftsarbeit darstellt, wenn er gleichen Ideen und gleichen Grundsätzen verpflichtet bleibt. Aufgabe aller Berufsformen ist es also, an dem Ausbau kulturbedingter Ideen und

Grundsätze mitzuarbeiten, und sich bei dieser gemeinsamen Mitarbeit durch die Mannigfaltigkeit der Berufsformen zu unterscheiden. Daß in den einzelnen Lebensformen und Berufsarten sowie deren Entwicklung Probleme und Irrtümer vorkommen, ist keineswegs in den einzelnen Berufsarten begründet, sondern liegt einfach an der natürlichen Spannung zwischen einer kulturellen Idee und ihrer jeweils fachlichen und zeitlichen Entfaltung. Es handelt sich demnach nicht darum, mit vorsichtiger Neutralität dieser Spannung auszuweichen und um jeden Preis persönliche Irrtümer zu vermeiden, sondern vielmehr darum, sich vorurteilslos in den Dienst um die Gestaltung kultureller und künstlerischer Grundsätze zu stellen. Jeder Einzelirrtum ist daher nur von beiläufiger und untergeordneter Bedeutung, solange er im Streben nach allgemeingültigen Werten steht und an diesen Wertidealen gemessen und verbessert werden kann. So lautet auch das Goethe-Wort: »Es irrt der Mensch, solang' er strebt« und keineswegs etwa: Es strebt der Mensch, solang' er irrt. Nicht der Irrtum ist hier zur notwendigen Eigenschaft des menschlichen Ideals erhoben, sondern das sinnvolle Streben, — ein Maßstab, der so allgemeingültig und zutreffend ist, daß er die Möglichkeit des einzelnen Irrtums ohne wesentliche Verschiebung in sich aufnehmen kann. Dies gilt für alle Berufsformen und damit nicht zuletzt für die Kritik. So liegt es nicht im Sinne der Kritik, von dem kurzzeitigen Irrtum und Widerstreit des Alltags zu berichten, sondern mit fachlich geschultem Können in allen entsprechenden Fällen für die Allgemeingültigkeit kultur- und künstlerisch bedingter Grundsätze und Ideen einzutreten.

Um aber noch in einem Beispiel zu zeigen, daß sich kulturelle und künstlerische Grundsätze und irrtümliche Einzelheiten nicht ohne weiteres aufzuheben brauchen, wollen wir uns an einen Klavierabend erinnern, an dem ein bekannter Meisterpianist Schubertsche Werke vortrug. Der Interpret »irrte« sich zweimal, indem ihn, wie man in der Musikersprache sagt, an zwei Stellen beim Auswendigspielen das Gedächtnis verließ. In welcher Weise er aber seinen »Irrtum« meisterte und gerade im Überspielen dieser Stellen die Beherrschung des Schubertschen Kompositionsstils zeigte, wurde zu einem besonderen musikalischen Erlebnis. Es offenbarte sich auch hier, daß es sowohl in der Musik wie in allen anderen Lebensformen auf die Grundhaltung und auf die Gesamterfassung kultureller und künstlerischer Ideale ankommt und nicht auf einzelne Noten, Worte oder sonstige Einzelheiten. Und in diesem Geiste will auch eine gesunde Musikkritik aufgebaut und verstanden werden! *Kurt Herbst*

E. N. ZUM 75. GEBURTSTAG

Von FELICITAS VON REZNICEK-BERLIN

Emil Nicolaus von Reznicek wird am 3. Mai 75 Jahre alt. Hier erzählt die Tochter des Komponisten einige heitere Episoden aus seiner Laufbahn.

Als ganz junger Mensch schlug mein Vater die Laufbahn eines Theaterkapellmeisters ein, und die Erlebnisse des Militärssohnes bei den kleinen Bühnen — damals noch richtiggehende »Schmieren« — waren oft tragisch, hie und da komisch und sehr häufig tragikomisch.

Geriet er da eines Tages, als erstes Engagement, nach Zürich. Zweiter Kapellmeister und Chordirigent. E. N. von strahlte natürlich vor Stolz und machte sich voll Tatendurst zur ersten Probe auf. Die Chöre für Tannhäuser mußten einstudiert werden. Die Augen meines Vaters wurden tellergroß, als er das »Häuflein klein« erblickte, welches sich Chor

nannte und erschreckend dünn gesät den Probensaal bevölkerte. Der Herr Chordirektor zählte die Häupter seiner Lieben und stellte leider fest, es waren nicht statt sechse — sieben. Argwöhnisch erkundigte er sich, wieviel Tenöre denn anwesend seien, worauf ein Männlein die Hand erhob.

»Ja, lieber Himmel, wie wollen Sie denn die dreifach geteilte Tenorstelle im zweiten Akt singen?« staunte E. N.

»Oh, ganz einfach«, erwiderte der einsame Tenor. »Das mache ich folgendermaßen: darf ich auch — darf ich auch — darf ich auch.«

*

Im Laufe der Zeit führte das Schicksal meinen Vater nach Prag, wo er als Militärkapellmeister tätig war und außerdem von dem Theatergewaltigen Angelo Neumann einen Vertrag bekommen hatte, wonach er pro Jahr eine Oper liefern sollte. Dafür erhielt er ein monatliches Fixum von 100 Gulden. Das war eine schöne Zeit, doch sie nahm ein jähes Ende. Während eines Gartenkonzertes beobachtete mein Vater vom Musikpavillon aus, daß ein Student seine Frau zu belästigen versuchte. Den Taktstock hinwerfen, vom Podium herunterspringen, den Säbel ziehen und den Zudringlichen niederschlagen war das Werk von Sekunden. Die Aufregung unter den Zuschauern und Beteiligten war nicht gering. Eine Unzahl von Duellen folgte diesem Ereignis, und mein Vater schnitt dabei im wahrsten Sinne des Wortes gut ab. Leider hatte sein Regimentskommandeur für das tapfere Verhalten vor dem Feind wenig Verständnis. Er ließ meinen Vater kommen und erklärte ihm kurzerhand, daß er keinen Fechtmeister brauche, sondern einen Kapellmeister. So saß E. N. nicht nur ohne Stellung da, sondern auch ohne Zivilanzug. Dieser Umstand nötigte ihn dazu, das Haus zu hüten, welche Beschäftigung einen unheimlichen Fleiß bei ihm auslöste. Binnen zwei Monaten entstand eine neue Oper, die bei ihrer Erstaufführung in Prag einen ungeheueren Erfolg auslöste: »Donna Diana«!

*

Einen großen Raum in der Reihe der Anekdoten, welche von meinem Vater zu berichten sind, nehmen Premierenerlebnisse ein. So erinnere ich mich der Uraufführung des »Blaubart« in Darmstadt im Januar 1920. Die ganze Familie strömte zu diesem Anlaß aus allen Himmelsrichtungen zusammen. Mein ältester Bruder kam aus Cuxhaven, der zweite aus Steiermark, mein jüngster Bruder und ich aus Berlin. Freunde aus Zürich und die Kritik aus den Großstädten Deutschlands waren ebenfalls vertreten. Noch keine anderthalb Jahre waren seit Kriegsschluß vergangen und die Reiseverhältnisse nicht gerade ideal. Es lief ungefähr jeden Tag nur ein Zug ein, und man konnte es nicht erreichen, daß alle zur Zeit zur Generalprobe eintrafen. Daher beorderte mein Vater meine Mutter an den Bahnhof, — sie war mit ihm zusammen zu den Proben eingetroffen —, um dort die Eintreffenden zu sammeln und durch den Bühneneingang und über die Bühne in den Zuschauerraum zu führen.

Dreizehn Mann hoch machten wir uns auf den Weg.

Die Musiksachverständigen, denen man zur letzten Probe Einlaß gewährt hatte, erlebten nun ein eigenartiges Schauspiel: Blaubart berichtet seinen Gästen im Turmzimmer, hoch über dem düsteren Teich gelegen, die Mär von der Untreue seiner ersten Frau. Hier, in diesem Turmzimmer, fand er sie in den Armen seines besten Freundes, den er sofort erschoß. Mit düsterem Antlitz singt er weiter: und die Leiche warf ich zum Fenster hinaus, wie die leere Flasche hier — in den Teich. — In diesem Augenblick schweben über dem Abgrund behutsamen Schrittes dreizehn Mann im Gänsemarsch. Meine Mutter hatte uns nämlich aus Versehen vor dem Rundhorizont über die Bühne geführt.

*

Oft sind für die »Leute vom Bau« Situationen auf der Bühne so belustigend, daß sie selbst in der Aufführung den Ernst nicht bewahren können, aber das Publikum hat für die Komik gar keinen Sinn. Eine solche Geschichte ereignete sich anläßlich der Premiere von »Spiel oder Ernst« in Prag. Desdemona, die Heldin des Stückes, erscheint zu einer Probe, und in Prag hatte man als besonders netten Regieeinfall beschlossen, die dortige Darstellerin ihren sehr gut erzogenen Schoßhund mit auf die Bühne nehmen zu lassen. Das Tierchen wurde dann an einem Versatzstück festgebunden. Es saß auch bei jeder Probe musterhaft brav und still da. Nur bei der Premiere wurde es vom Teufel geritten, fand die ganze Angelegenheit furchtbar langweilig und verließ kurzerhand das Lokal. Dies konnte es um so mehr, da das Versatzstück, an welchem es angebunden war, sich als der auf Schienen laufende Schwan aus dem Lohengrin entpuppte, den der Hund dann auch glücklich quer über die ganze Bühne zog.
Den Sängern blieb vor Lachen der Ton in der Kehle stecken, der Kapellmeister rutschte fast vom Sessel herunter, und in der Intendantenloge wanden sich die Ressortchefs und mein Vater vor Lachen.
Im Publikum rührte sich nichts.

MOZART AUF KONZERTREISEN

Leopold Mozart unternahm mit seinen beiden Kindern, dem zwölfjährigen Nannerl und dem siebenjährigen Wolfgang, im Jahre 1762 eine erste Konzertreise, der im folgenden Jahre eine zweite folgte. Die erste führte nach München und Wien, wo die Wunderkinder den Hof in Erstaunen setzten, und die zweite durch Mittel- und Süddeutschland, dann rheinabwärts durch Belgien nach Paris. Auf dieser zweiten Konzertreise 1763 berührte er auch Frankfurt, wo Leopold Mozart Mitte August mit seinen Kindern eintraf. Daß er ein geschickter Impresario war, das zeigen die Ankündigungen, mit denen Leopold Mozart die Konzerte seiner Kinder bekanntmachte. Das erste Konzert der Kinder Mozart fand am Donnerstag, dem 18. August 1763, im Scharfischen Saal auf dem Liebfrauenberg statt. Da der Andrang zu diesem Konzert ungewöhnlich stark war, entschloß sich Vater Mozart sofort zu einer Wiederholung, die wenige Tage später stattfand. Das Spiel der beiden Kinder wurde allgemein so bewundert, daß noch ein drittes und viertes Konzert stattfand. Vor dem vierten Konzert wurde noch einmal tüchtig Reklame gemacht. So lesen wir unter anderem eine Notiz folgenden Wortlautes, die auf das Konzert hinwies:
»Die allgemeine Bewunderung, welche die noch niemahls in solchem Grade weder gesehene noch gehörte Geschicklichkeit der zwei Kinder des Hochfürstl. Saltzburgischen Capellmeisters Herrn Leopold Mozart, in den Gemüthern aller Zuhörer erwecket, hat die bereits dreymalige Wiederholung des nur für einmahl angesetzten Concertes nach sich gezogen. Ja, diese allgemeine Bewunderung und das Anverlangen verschiedener großer Kenner und Liebhaber ist die Ursach, daß heute Dinstags, den 30. August in dem Scharfischen Saal auf dem Liebfrauenberg Abends um 6 Uhr aber gantz gewiß das letzte Concert seyn wird; wobey das Mägdlein, welches im zwölften und der Knab, der im siebten Jahre ist, nicht nur Concerten auf dem Clavessin oder Flügel, und zwar ersteres die schwersten Stücke der größten Meister spielen wird; sondern der Knab wird auch ein Concert auf der Violin spielen, bey Synfonien mit dem Clavier accompagniren, das Manual oder die Tastatur des Clavier mit einem Tuch gänzlich verdecken und auf dem Tuche so gut spielen, als ob er die Claviatur vor Augen hätte; er wird ferner in der Entfernung alle Töne, die man einzeln oder in Accorden auf dem Clavier oder auf allen nur erdenklichen Instrumenten, Glocken, Gläsern und Uhren usw. anzugeben im Stande ist, ge-

nauest benennen. Letzlich wird er nicht nur auf dem Flügel, sondern auch auf einer Orgel (solange man zuhören will und aus allen, auch den schwersten Tönen, die man ihm benennen kan) vom Kopfe phantasiren, um zu zeigen, daß er auch die Art, die Orgel zu spielen verstehet, die von der Art, den Flügel zu spielen, ganz unterschieden ist. Die Person zahlt einen kleinen Thaler. Man kan Billets im goldenen Löwen haben.«

Adolph Meuer

BEI DEN SCHWEIZER KOMPONISTEN

DAS 36. SCHWEIZERISCHE TONKÜNSTLERFEST IN WINTERTHUR

Wenn von einer musikalischen Tradition der Schweiz die Rede ist, so fällt zunächst der Name der Stadt Winterthur, deren Musikkollegium vor sechs Jahren das dreihundertjährige Bestehen feiern konnte. Die Industriestadt hat reiche Mäzene, die die Unterhaltung eines großen Orchesters ermöglichen, das bei den großen Sinfoniekonzerten noch durch musiziertüchtige Laien verstärkt wird. Der Streichkörper ist dann reichlich mit Geigerinnen durchsetzt. Der erste Dirigent dieses Collegium musicum ist der aus Deutschland emigrierte, als Kulturbolschewist und Kommunist sattsam bekannte Hermann Scherchen, der heute zwischen Paris, Straßburg und Winterthur sein Handwerk ungestört ausübt. Die Schweizer ficht das nicht weiter an, obwohl ihnen allmählich durch das verwerfliche Treiben der Emigranten und ihres Anhangs die Augen aufgehen müßten. Ihre Absperrung gegen das neue Deutschland ist eine so unnatürliche Haltung, daß sie über kurz oder lang die Kehrtwendung vollziehen müssen.
Man braucht nicht einmal mit besonderen Erkenntnisgaben versehen zu sein, um die Abhängigkeit und Verbundenheit der Schweizer Musik mit der deutschen zu spüren. Der aus der gleichen Rasse und dem gleichen Blut gewachsene Kunstsinn läßt sich nicht plötzlich in eine andere Richtung kommandieren, auch nicht mit Hilfe einiger aus Wien importierter Musikliteraten, die in der Schweiz ein Absatzgebiet für ihre Presseerzeugnisse suchen. Soweit die politische Seite des Tonkünstlerfestes, die durch die Verhandlungen des Schweizerischen Tonkünstlervereins noch eine besondere Belichtung erfuhr. Dem von deutscher Seite geführten »Ständigen Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten« will sich die Schweiz noch nicht endgültig anschließen. Sie steht ihm zwar mit abwartender Sympathie gegenüber, aber einer klaren Stellungnahme wich man aus. Daß man sich nicht ohne weiteres autarkischen Tendenzen verschreiben will, bewies die Reaktion auf das Verlangen der ostschweizerischen Berufsdirigenten nach der Schaffung einer Dachorganisation für sämtliche Musikerverbände, die in erster Linie für die einheimischen Musiker sorgen solle. Auch diese Frage blieb unerledigt mit der Begründung, daß es im Interesse der Kunst nicht angehe, auch heute nicht, wirtschaftliche Erwägungen künstlerischen Forderungen voranzustellen.
In zehnjährigen Abständen dienen die Tonkünstlerfeste der Repräsentation, dem Rückblick auf das musikalische Schaffen des abgelaufenen Zeitabschnitts. Auch das diesjährige 36. Musikfest hatte rückschauenden und trotzdem fortschrittlichen Charakter. Unter den zwanzig aufgeführten Werken von zwanzig Komponisten befanden sich nur zwei ausgesprochene Nieten. Wohl konnte das eine oder andere Werk zum Widerspruch oder gar zur Ablehnung reizen. Die Voraussetzung einer ernsthaften Betrachtung aber, Ehrlichkeit der Gesinnung, handwerkliches Können und gesunde Phantasiekraft, war vorhanden.
Daß sich die Alten herzlich wenig mit Problemen herumgeschlagen haben, sondern einfach ihrem Musikerherzen freien Lauf ließen, bewies die Morgenfeier zur Ehrung der Siebzigjährigen. Georg Haeser, der in Basel einer Generation von Musikern Erzieher

war, ist vorwiegend Lyriker. Er war deshalb mit einigen Klavierliedern von schöner Sanglichkeit vertreten. Der Genfer Emile Jaques-Dalcroze würzt seine Klavierstücke mit westlichem Parfüm. Sie sind eher tänzerische Unterlagen für bewegungsmäßige Illustration. Am natürlichsten gibt sich Joseph Lauber, dessen Vier Intermezzi für Flöte, Klarinette, Englisch Horn und Fagott unkomplizierten Serenadencharakter tragen und in der gefälligen Spielfreudigkeit der Instrumente unmittelbar ansprechen. Lyrik und Melancholie wohnen in der Seele des Schweizer Komponisten nebeneinander. Sowohl Othmar Schoecks Zyklus »Lebendig begraben« nach Gedichten Gottfried Kellers, wie Willy Burkhards Kantate »Herbst« atmen diese verhaltene Stimmung, aus der heraus dann der lyrische Aufschwung um so positiver aufblüht. Schoecks Werk für Singstimme und Orchester wurzelt im Kolorit einer sparsamen Untermalung, einer Versunkenheit in den Text der Dichtung, die im Parlandostil nachgezeichnet wird. Diese Illustration der Worte geht allerdings mehr in die Breite als in die Tiefe. Burkhard steigert die melancholische Substanz der Morgenstern-Gedichte zu persönlichst durchbluteter expressiver Lyrik und erweist sich so als eine der hoffnungsvollsten Kräfte der jungen Schweiz.

Arthur Honegger ist zwar von Geburt Schweizer, aber seit er sich der Pariser »Groupe des Six« angeschlossen hat, nehmen ihn die Franzosen als Franzosen in Anspruch. Sein »Mouvement symphonique III.« ist einfache Bewegungsmusik, ohne programmatische Unterlagen. Das dramatisch vitale Allegro wirkt wie eine kriegerische Klangfassade und der langsame Satz ist von einer innerlich gespannten Saxophon-Kantilene getragen. Selbst dort, wo Honegger die Grenzen der Tonalität durchbricht und »Mißklänge« produziert, ist eine Logik und Gesetzmäßigkeit zu spüren. Dasselbe gilt von Conrad Beck, dessen Kleine Suite für Streichorchester in linearer Beweglichkeit originelle rhythmische Werte herausstellt. Albert Moeschingers Vitalität ist in dem 2. Klavierkonzert noch unausgegoren. Aber auch hier packt die Kraft eines ursprünglichen Musikantentums. Paul Müller gelingt in dem Tedeum für Frauenstimmen und neun Instrumente ein Vorstoß zur Aktivierung der geistlichen Musik. Die durchsichtige Linearität seines Satzes dringt in die Bezirke absoluter Musik vor. Virtuoses Können und stilvolle Musikalität ist auch das Kennzeichen von Rudolf Mosers Suite für Flöte und Cembalo. Robert Blum verbindet in einem formsicheren Duett für zwei Violinen natürliche Frische mit instrumentaler Lebendigkeit.

Verkörpert sich in den eben genannten Komponisten der Fortschritt in mannigfaltiger Spiegelung, so sind die im folgenden Gewürdigten zumeist Hüter der Tradition oder Vertreter einer von Problemen unberührten Romantik und Gefühlsseligkeit, die ebenfalls ihre Werte besitzt. Fritz Brun bewegt sich in der Chaconne aus der Fünften Sinfonie in brahmsischer Gedankenwelt. Luc Balmers plastisches, dabei theatralisch wirkungssicher aufgebautes Chormadrigal »Sonetto CXIII del Petrarca« besticht durch die klangliche Geste, Walther Geisers Concertino für Horn und Orchester besitzt idyllische Stimmungswerte. Volkmar Andreae schuf mit seinen Li-Tai-Pe-Gesängen kunstgewerbliche Kabinettstücke von aparter Farbigkeit. Farbig-rhythmische Impressionen von Eigenart: zwei Werke welchschweizer Musiker, Frank Martins »Rhythmes« und »Prélude« von A.-F. Marescotti. In flacher unterhaltsamer Chansonweise bewegt sich Jean Binet in den »Mélodies«, die ihre französische Abkunft nicht verleugnen. Henri Gagnebins Drittes Streichquartett forderte als ernste, César Franck geistig verpflichtete Arbeit Beachtung. Karl Heinrich Davids Quartett für Streicher, Klavier und Saxophon verließ sich auf bewährte Salonorchesterwirkungen, ohne die gegebenen Möglichkeiten mit substantieller Thematik zu erfüllen.

Hervorragende künstlerische Kräfte waren eingesetzt: die mit leuchtend klarer Sopranhöhe gesegnete Mia Peltenburg, die Berner Sopranistin Elsa Scherz-Meister, der

Bassist Felix Loeffel, ein großartiger Gestalter und Sänger, und der vortreffliche Genfer Tenor Ernest Bauer. Auch das Winterthurer Streichquartett (geführt von Joachim Röntgen), der virtuos singende Elisabeth-Schmid-Chor Zürich, der Kopenhagener Saxophonist Sigurd Rascher, der Cembalist Karl Matthaei, die Genfer Pianistin Nina Cheridjian, der heute der Meisterschaft nahegerückte Walter Frey und der Dirigent Ernst Wolters sind mit ehrlichem Respekt zu nennen. So darf die künstlerische Ernte von Winterthur als reich und wesentlich bezeichnet werden.

Friedrich W. Herzog

DRESDEN FEIERT CHOPIN

Viermal weilte Chopin in Dresden. Bei seinem dritten Besuch im Jahre 1835 traf er hier seine Jugendgespielin Maria Wodzinska wieder, zu der ihn tiefe Zuneigung erfaßte. Die zarte Trauer des »Abschiedswalzers« (»Pour Mlle. Marie«) sagt uns, daß dieser Liebe keine endgültige Erfüllung wurde. Auch nicht beim vierten Dresdener Aufenthalt 1836, während dem Chopin die Etüden in As-dur und f-moll schrieb, von denen die letztere nach seinen eigenen Worten das »seelische Bildnis Marias« darstellt. Er sollte das Urbild nie wiedersehen . . .

So hatte Dresden genug Veranlassung, den 125. Geburtstag Chopins feierlich zu begehen. Dresden, die Residenz der Kurfürsten, die zugleich Könige von Polen waren. Dresden, die Stadt, die einer großen Anzahl von polnischen Freiheitskämpfern Asyl wurde. Heute noch sieht man auf dem alten katholischen Friedhof, der auch die Ruhestätte C. M. von Webers ist, ihre fremdartigen Grabsteine.

Die engen Beziehungen zwischen Polen und Deutschland, die dank der weitschauenden Friedenspolitik Adolf Hitlers und des Marschalls Pilsudski angeknüpft wurden, konnten sich so auch auf kulturellem Gebiet auswirken. Einem Besuch des Dresdener Oberbürgermeisters Zörner in Warschau und Krakau folgte der Gegenbesuch des Stadtpräsidenten von Warschau, Ministers Starzynski. In seiner Begleitung der Warschauer Stadtvizepräsident Olpinsky, der Krakauer Stadtvizepräsident Skoczylas und der Musikwissenschafter der Krakauer Universität, Prof. Jachimecki, ein Vorkämpfer der deutschen Musik in Polen, hervorragender Wagner-Biograph, Verfasser von Büchern über Mozart und Hugo Wolf, und außerdem der beste Kenner der polnischen Musik; eine ganze Reihe von Publikationen, darunter Monographien über Chopin und Szymanowsky, beweist das.

Die polnischen Gäste hatten ein großes Programm von Besichtigungen, Einladungen und Vorführungen abzuwickeln. Sie orientierten sich ebenso gründlich über die Kunstschätze Dresdens wie über die modernste Feuerwehr und die vorbildliche Müllabfuhr. Im Mittelpunkt aber stand die große Chopin-Feier, deren erster Teil in der Enthüllung einer Gedenktafel bestand. Sie ist am Hotel »Stadt Berlin« am Neumarkt angebracht, wo Chopin abzusteigen pflegte. Eine würdige Feier im Mittagssonnenschein. Reden des Dresdener Oberbürgermeisters und des polnischen Ministers. Auf die Kunst Chopins, die, wie Oberbürgermeister Zörner glücklich formulierte, tief verwurzelt im Boden seines Volkes war und daher nicht international, sondern übernational wirkt.

Am Abend Festkonzert im Rathaus, das dicht gefüllt war mit Vertretern der Regierung, der Partei, der Stadt, der Reichswehr, der Behörden und Verbände. Auch Reichsleiter Rosenberg kam im Verlauf des Abends noch von der Händel-Feier in Halle herüber. Staatssekretär Funk überbrachte die Grüße der Reichsregierung, insonderheit die des Führers und Reichskanzlers. Die Reichsregierung begrüße diese Feier um so mehr, als Chopin ein Künstler sei, der im Volkstum wurzle. Das sei die Kunst, die der Nationalsozialismus anstrebe, Kunst, die aus dem Volke kommt und für das Volk ge-

schaffen ist. Als Vertreter der Polen antwortete Botschafter Lipski. Dann flutete Musik durch die Räume. Dresden, die Musikstadt, hätte nicht würdiger repräsentiert sein können, als durch die Leistung der Philharmonie unter der Leitung ihres hervorragenden Dirigenten Paul van Kempen. Die Darbietung der Ouvertüre zur Oper »Halka« von S. Moniuszko, dem Zeitgenossen Chopins, wurde noch übertroffen durch die mitreißende Wiedergabe der Konzertouvertüre von K. Szymanowsky, dem bedeutendsten polnischen, einem der bedeutendsten Musiker unserer Zeit überhaupt. Ein Frühwerk, das noch deutlich die Spuren der Auseinandersetzung mit Richard Strauß trägt. Szymanowsky komponiert heute ganz anders. Aber gerade in dieser »Studie nach Strauß« kommt deutlich zum Ausdruck, daß auch heute noch und wieder die kulturellen Beziehungen zwischen den beiden Ländern wach und rege sind. Dazwischen der »blaue Klang« (wie der schriftstellernde Graf Pourtalès aus Frankreich Chopins Musik nennt) der Chopinschen Werke, die in Beziehungen stehen zu seinen Dresdener Tagen. Das Klavierkonzert in e-moll, sauber gespielt von Gisela Binz, aufmerksam von van Kempen mit der Philharmonie begleitet. Die Künstlerin spielte dann noch ausdrucksvoll und mit solider Technik den »Dresdener Walzer« und die beiden in Dresden entstandenen Etüden. Kammersängerin Elsa Wieber von der Dresdener Staatsoper sang die Chopinschen »Albumblätter« für Maria Wodzinska mit all der Poesie, die ihnen zukommt. Am Flügel als gewandter Begleiter: Rolf Schröder (Staatsoper Dresden).
In einem Aufsatz, den Prof. Jachimecki zu den Dresdener Festtagen geschrieben hatte, weist er nach, daß sich »auf sächsischer Erde die Auswirkung von Chopins im Ausland erschienenen Werke vollzogen habe« (Schumann, Friedrich Wieck, Riemann, Schering!). Die Stadt Dresden hat sich mit der Chopinfeier von 1935 dieser großen Tradition würdig erwiesen.

Karl Laux

DEUTSCHE MUSIKWISSENSCHAFT IN PRAG

Im Barocksaal des Coloredo-Palais sprach der Ordinarius für Musikwissenschaften an der Prager Deutschen Universität Prof. Dr. Gustav Becking (vormals Erlangen) anläßlich der Gründung der Bruckner-Gemeinde über den Künstlermenschen Anton Bruckner. Ein sehr anregender, rednerisch glänzender und gedanklich konzentrierter Vortrag, der sich in höchst persönlicher Art und Weise mit Bruckners menschlicher, geistiger und musikalischer Wesensart und mit seiner künstlerischen Weltanschauung auseinandersetzte. Vorerst wandte sich Prof. Becking gegen die Wiener Bruckner-Anekdote und -Legende, brachte sodann eine Art Seelenanalyse des Künstlers Bruckner, von der aus er als echter Geisteswissenschaftler zur musikalischen und zur Analyse der Brucknerschen Gestaltungsprinzipien überging. Namentlich über die musikalische Steigerung bei Bruckner wurde Wichtiges gesagt, interessante Vergleiche mit der Steigerung bei Beethoven und Wagner angestellt, schließlich der Begriff des Bruckner-Dirigenten erörtert, wie er sein sollte und wie es ihn heute leider nicht mehr gibt. Eine Aufführung der VII. Sinfonie des Meisters auf Schallplatten beschloß den Abend.
Von besonderer Bedeutung war ein in der »Urania« gehaltener Vortrag mit dem Titel »Deutsche und französische Musik im Mittelalter« nicht nur wegen seiner kulturhistorischen Gesamtanlage, sondern auch wegen der Frage, die Prof. Becking stellte: »Lassen sich nationale Unterschiede in der mittelalterlichen Musik der beiden Völker nachweisen?« Diese Frage beantwortete der Vortragende bejahend und widerlegte sodann durch verschiedene Ausführungen sowie durch musikalische Beispiele die

vielfach verbreitete Meinung von der völkischen Indifferenz des mittelalterlichen Menschen. Er stellte das Lied eines Paulus Hofhaymer dem Rondeau eines Dufay entgegen, beides Ergebnisse einer Entwicklung, die, infolge der Verschiedenheit der musikalischen Wesensart bei Deutschen und Franzosen, aus gleichen Vorbedingungen völlig Verschiedenes gestalten mußte. — Mitglieder des musikhistorischen Seminars der Deutschen Universität boten die musikalischen Erläuterungen dieses Vortrags, der ebenso wie der Bruckner-Vortrag von einer sehr zahlreichen Zuhörerschaft mit Interesse aufgenommen wurde. *Friederike Schwarz*

PETER RAABES ABSCHIED VON AACHEN

Die ans Ende der Spielzeit fallende Aufführung der Bachschen »Johannespassion« kennzeichnet einen bemerkenswerten Abschnitt in der Geschichte des örtlichen Konzertlebens. Peter Raabe stand zum letzten Male in seiner Eigenschaft als ständiger Leiter der Konzerte am Pult. Der Wechsel kam nicht ganz unerwartet, denn bereits im vergangenen Jahre hatte Peter Raabe seinen Rücktritt von der Leitung der Oper, die er nebenbei übernommen, erklärt, und die Konzerte leitete er weiter als Gastdirigent.

Peter Raabe räumt, wie er früher immer gesagt hat, seinen Platz frühzeitig, auf der Höhe seines Schaffens und Könnens. Er hat gehalten, was sich die Stadtväter, die um das Jahr 1920 einen Mann von gefestigten Anschauungen, gründlicher Erfahrung und abgeschlossener Entwicklung suchten, von ihm versprachen. Raabe hatte klare Beziehungen zu den Kunstwerken, die er aufführte, die Aachener schätzten in ihm sehr bald den gereiften Musiker, der ihnen Aufführungen von hier selten erlebter Ausdrucksstärke bot. Die Stadt, in der er vom 47. bis 62. Lebensjahre wirken sollte, wurde für Peter Raabe ein Ort reicher künstlerischer Entfaltung, und es zeigte sich, daß seine Entwicklung nun doch noch nicht abgeschlossen war. An vielen Beispielen könnte man zeigen, wie sich Raabes Auffassung von Meistern und Kunstwerken wandelte, vertiefte und vollendete. Das betrifft Haydn sowohl wie Beethoven, besonders aber Anton Bruckner, der damals wie überhaupt im Rheinlande so auch in Aachen wenig und vielfach mit unzureichenden Mitteln gepflegt worden war. Zusammen mit seinen begeisterten Hörern hat Peter Raabe um das Bruckner-Problem gerungen: immer klarer, besser und wesensgemäßer wurden die Aufführungen; zuletzt gehörten sie zu dem Reifsten was Raabe zu geben hatte.

Als Dirigent war er eine der ausgeprägtesten Erscheinungen des Rheinlandes. Den gelehrten Musiker, der in Aachen sein zweibändiges Liszt-Buch vollendete, der zahlreiche Abhandlungen über Musik und Musikpflege schrieb, hat die Wissenschaft nicht trocken gemacht. Zwar tat dieser intuitive, hinreißende, mit rätselhaften Energien geladene, das Orchester zu letztem Durchhalten aufpeitschende Musiker nichts, ohne vorher seinen Kopf befragt zu haben, aber der Kopf entschied sich zuletzt doch nicht anders, als das Herz wollte, und das Herz wollte immer so, wie es dem Wesen, der geraden, aufrechten Gesinnung, dem stark entwickelten Verantwortungsgefühl, dem Pflichtbewußtsein und Kulturgewissen des Musikers entsprach, der wußte, daß er in schwerer Zeit an bedeutungsvoller Stelle stand.

Der Kulturpolitiker Raabe, der in Schrift und Rede immer zur rechten Zeit das rechte Wort fand, der während der Besatzungszeit seine Überzeugung mannhaft vertrat, der auf den Tagungen der Fachwelt immer wieder durch die Klarheit und Sachlichkeit seiner Ausführungen auffiel, und den man regelmäßig herausstellte, wenn es galt, Werte zu hüten und zu verteidigen, hat sicher noch nicht sein letztes Wort gesprochen.

Zum Nachfolger ist der hier seit Beginn der Spielzeit tätige Opernleiter Herbert von Karajan bestellt. Er ist 26 Jahre alt, erhielt seine Ausbildung am Mozarteum zu Salzburg und war dann Schüler von Franz Schalk (Wien). Vor der Berufung an die Aachener Oper leitete er fünf Jahre lang das Konzert- und Opernwesen in Ulm. Von Karajan, der zwischen Karlsruhe und Aachen zu wählen hatte, schloß mit der Stadt Aachen einen Dreijahresvertrag. *W. Kemp*

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK IN DRESDEN

ZWEI KONZERTE DER PHILHARMONIE

In den rheinischen Blättern der NS-Kulturgemeinde las man kürzlich die beachtenswerten Sätze: »Das Neue muß zu Gehör kommen! Das ist für die Hörerschaft wertvoll; denn sie weiß bei den dauernden historischen Konzerten kaum mehr, daß sie eigentlich im 20. Jahrhundert lebt. Und es ist vor allem für die Komponisten gut, weil sie bei keiner Gelegenheit so viel lernen als bei der Aufführung ihrer Werke. In diesen Werken soll ja der neue Stil, den wir heraufkommen sehen, wachsen, reifen und sich schließlich durchsetzen. Nur dadurch, daß dem Schaffen der Jüngeren Raum gegeben wird, können diese Bezirke des Musiklebens der nationalsozialistischen Idee unmittelbar dienstbar gemacht werden.«

Die Dresdener Philharmonie hat mit zwei Konzerten zeitgenössischer Musik im Sinne dieser Forderung gehandelt und damit ein für alle deutschen Städte (Berlin nicht ausgenommen!) vorbildliches Beispiel gegeben. Ihr neuer Leiter, Paul van Kempen, krönte damit die im vergangenen Winter geleistete Aufbauarbeit. In kurzer Zeit hat er das Orchester zu einem erstklassigen Ensemble erzogen, das den ungeheuren Anforderungen, die das Musikfest mit seinen zwölf deutschen Uraufführungen stellte, restlos genügte. Er selbst, der mit Spürsinn und Geschmack aus 160 Partituren zwölf wesentliche auswählte und geschickt zu einem wirkungsvollen Programm zusammenstellte, entwickelte ein außergewöhnliches Einfühlungsvermögen in die verschiedenartigsten Stile, eine erstaunliche Beherrschung ihrer Techniken und stellte sich damit in die vorderste Reihe der jungen deutschen Dirigenten.

Das eigentliche Neue, das Zukunftweisende, wurde von den Deutschen beigetragen. Es handelt sich dabei um eine Musik, die stark linienmäßig bestimmt ist, der »Farbe« abhold, nach polyphoner Zeichnung strebt und sich von motorischen Kräften treiben läßt. Am radikalsten ist das der Fall bei Edmund von Borck, der in einem Präludium und einer Fuge für Orchester jenes Ziel unter Hintansetzung aller klanglichen Rücksichten erreicht. Abgeklärter, gelockerter (auch seinen eigenen früheren Werken gegenüber) gibt sich Wolfgang Fortner in seinem einfallsreichen, im langsamen Satz auch gefühlstiefen Concertino für Bratsche und kleines Orchester, das man zu den großen Gewinnen zählen darf. Ottmar Gerster gelangt nur in den schnellen Sätzen seiner Sinfonie zu glücklichen Formulierungen, die auf ein urgesundes Musiziertemperament zurückgehen. Großes Können und ernstes Ringen vereinigt Kurt von Wolfurt in seiner Musik für Streichorchester, die diesen Vertreter einer älteren Generation in der Nähe der Jungen zeigt. Die ältere Dresdener (Draeseke-)Schule war durch Paul Büttner vertreten, der eine »Heroische Ouvertüre« mit großem Können auf sinfonische Ausmaße brachte. Auch der jüngste der aufgeführten Komponisten war ein Dresdener. Der 23jährige Hans Richter-Haaser spielte mit virtuosem Schwung (er ist Bechstein-

Preisträger) sein Klavierkonzert in d-moll, in dem er noch nicht zu eigenem Wuchs gekommen ist. Anregungen aus Klassik und Romantik geben sich ein friedliches Stelldichein. Bezeichnend, daß gerade dieser Jüngste so retrospektiv eingestellt ist.

Von den sechs Ausländern können zwei mit Auszeichnung genannt werden. Der Italiener Francesco Malipiero festigte seinen Ruf als eine der ragendsten Erscheinungen der europäischen Musik mit seinem Klavierkonzert, das vor wenigen Tagen erst seine Uraufführung in Rom erlebt hatte. Es ist ein deutlicher Beweis dafür, daß das moderne Italien wie in der bildenden Kunst auch in der Musik vorwärtsstürmt. Malipiero vergißt nicht, daß Puccini sein Landsmann ist. Wichtiger aber sind ihm Strawinskij und Bartok, von denen er Stilelemente übernahm und unter den heiteren Himmel Italiens transponierte. Die Wiedergabe des Werkes durch die Trägerin des italienischen Staatspreises für Klavier, Ornella Puliti Santoliquido, die auch die römische Uraufführung gespielt hatte, machte uns mit einer außergewöhnlichen pianistischen Begabung bekannt, die für den besonderen Stil des Werkes einen gemeißelten Anschlag mit zarter Poesie zu verbinden wußte. Auch der Schwede Lars-Erik Larsson ist kein Unbekannter. Seine Sinfonietta für Streichorchester war der große Erfolg von Florenz 1934. Nachdem er sich in Dresden 1935 bestätigte, wird das Werk sicher seinen Weg machen. Sowohl die vorwärtstreibende Energie seiner heftig gespannten Ecksätze wie die von Händelschem Geist erfüllte große Linie des langsamen Satzes stehen weit über dem Durchschnitt. Ein effektvolles Stück ist die Fuge über ein amerikanisches Volkslied von Werner Janssen, der mit amerikanischer Unbekümmertheit einen Gassenhauer in das Prunkgewand Regerscher Fugentechnik und Straußscher Orchesterfarbe steckt. Der Franzose Ferroud mit einer »Serenade« und der in Paris lebende Pole Alexandre Tansman mit seinen »Polnischen Tänzen« sind Zeugnisse einer westlichen Überkultur, die ihre Reize hat, aber von dem, was wir jungen Deutschen von zeitgenössischer Musik erwarten, himmelweit entfernt ist. Ein Klang aus der Vergangenheit, weich wie die Luft eines Sommerabends, zartfarben wie die Flügel eines Schmetterlings: das Zwischenspiel »Gang zum Paradiesgarten« aus der Oper »Romeo und Julia auf dem Dorfe« von dem deutschblütigen Engländer und Wahlfranzosen Frederik Delius.

Überblickt man das Ganze, so stellt man fest, daß die Werke stilistisch von großer Unterschiedlichkeit waren. Man sieht daraus, daß unsere jungen Musiker sich nicht krampfhaft auf einen Stil festlegen, der als der alleinseligmachende gilt, daß vielmehr jeder auf seine Weise vorwärtsstrebt und daß alle so Bausteine zusammentragen, aus denen einmal vielleicht ein Genie den neuen Stil formen wird, um den eine Zeit ringt, in der das Werk des Zeitgenossen Richard Strauß bereits die Patina des Klassischen angesetzt hat und gleichzeitig die Abkehr von dem für Strauß naturnotwendigen Glanz des Orchestralen einsetzt. Das war schon immer so. Als Bach geboren wurde, lebte Lully noch. Als er starb, hatten Stamitz und Haydn bereits die Klassik eröffnet.

Bemerkenswert, daß sich die Veranstaltung der besonderen Förderung des Stadtoberhauptes erfreute. Oberbürgermeister Zörner empfing seine Gäste im Rathaus zu zwangloser Unterhaltung bei einer Tasse Tee. Nach dem zweiten Konzert ergriff er spontan das Wort und bekannte sich zu dem Willen, Dresden zur ersten Musikstadt des neuen Reiches zu machen. Das ist schon weitgehend gelungen. Nachdem die Staatsoper unter Karl Böhm mit der Uraufführung der Oper »Der Günstling« von Wagner-Régeny die Aufmerksamkeit auf die Stadt, in der Heinrich Schütz, Carl Maria von Weber und Richard Wagner entscheidend gewirkt haben, gelenkt hatte, verdankt man nun der Philharmonie unter van Kempen diese seltene Gelegenheit einer Orientierung über das zeitgenössische Schaffen von Konzertwerken, die denn auch von Musikern aus dem ganzen Reich wahrgenommen wurde.

Karl Laux

QUERSCHNITT DURCH DIE HAMBURGER MUSIKPFLEGE

Man kann die Entwicklung des Hamburger Musiklebens in diesem Winter am besten mit dem Satz charakterisieren, daß es mehr auf inneren als äußeren Ausbau gerichtet war. Genauer gesagt, die allgemein neu einsetzende Organisation und Neuorientierung der Musikpflege, nicht nur in der staatlichen Zusammenfassung, sondern auch in privaten Vereinigungen, wirkte sich vielfach dahin aus, daß neue reproduktive Grundlagen, neue Gestaltungen in Mitgliederbestand oder Leitung sorgfältigen Ausbau, Festigung der Leistung an sich forderte. In den großen Philharmonischen Konzerten, die Eugen Jochum leitet, war die Aufgabe doppelt: das neue Staatsorchester zum individuell geschlossenen Klangkörper zu formen, und für den Dirigenten, sich selbst in der Vermittlung, namentlich der großen klassischen Werke, die das Programm beherrschen, zur Individualität zu entwickeln. Denn noch ist die Dirigentenpersönlichkeit Jochums nicht völlig ohne Widerspruch hinzunehmen, schwanken im einzelnen noch die Eindrücke zwischen musikantisch groß empfundener Gestaltung, bei meist romantischfarbig gerichteter Einstellung und subjektiv verengten, noch nicht ganz gültig geformten Leistungen. Immerhin: Jochum besitzt für das Konzert, und das ist auch in der Oper für den deutschen musikdramatischen Gehalt ein großer Wert, eine sehr positive Seite: die »sinfonische« Empfindung und Erfassung als Wert- und Formbegriff. Die volkstümlichen Konzerte des Staatsorchesters, die Richard Richter leitet, konnten leider in diesem Winter noch nicht so ausgebaut werden, wie es ihnen von Haus aus programmatisch zugedacht war. Vor allem nach Seite der zeitgenössischen Musik hin, in der Berücksichtigung jungen Schaffens, klafften noch starke Lücken. Dagegen konnte in der Verpflichtung junger Solisten, in der Herausstellung einheimischen Nachwuchses bereits fruchtbare Arbeit geleistet werden. Die durchschnittlich starke Besucherzahl, die die einzelnen Abende aufzuweisen hatten, hat auch in diesem Jahre gezeigt, daß die wichtige Rolle, die diese Konzerte mit ihrem speziellen Aufgabengebiet in der Erfassung breiterer Volkskreise und in der Zusammenstellung der Programme im Gesamtorganismus der staatlichen Musikpflege spielen, nicht nur theoretisch auf dem Papier steht, sondern auch praktisch beweisbar ist. Parallel damit haben auch die Volkskonzerte, die in den sinfonischen Aufgaben größtenteils vom Staatsorchester ausgeführt werden, — die Leiter waren vorwiegend Hans Swarowsky und Georg Göhler —, starken Zuspruch zu verzeichnen. Die Bach-Gemeinschaft Hamburg-Altona, die in ihren Abenden gleichfalls die Erfassung breiter Kreise zum Ziel hat, brachte zum Bach-Jahr Mosers geschickt gebauten Einakter »Ein Bachscher Familientag«. Der Richard-Wagner-Verein feierte seinen 200. Vereinsabend mit einer Aufführung des allzu selten gespielten Streichquintetts von Bruckner (vorgetragen vom verstärkten Hamann-Quartett). 38 Jahre lang hat die Hamburger Ortsgruppe nicht nur für die Kunst Richard Wagners, sondern auch für zeitgenössisches Schaffen und ausübende Künstler, jungen Nachwuchs im Rahmen der Traditionen des Vereins gewirkt. Die künstlerische Führung liegt jetzt in den umsichtigen neuen Händen von Richard Richter. Verdienstlich wirkte auch das Hamburger Kammerorchester unter seinem Leiter Dr. Hans Hoffmann für alte Musik, vor allem für die Kammerkunst der Bach-Händel-Zeit mit ihrem reichen vokalen und instrumentalen Stoff. Im Rahmen seines Aufgabengebietes widmete sich das Orchester der NS-Kulturgemeinde (Leitung: Konrad Wenk) im kulturellen Umkreis Hamburgs weiter mit schönem Erfolg der volkskünstlerischen Musikpflege. In der Reihe der Chöre, die mit eigenen Veranstaltungen hervortraten, muß hier nochmals der Hoheluft-Chor, mit einer Heinrich-

Schütz-Feier, genannt werden, in der Adolf Detel, der rührige Dirigent, mit schönem Gelingen die Markus-Passion (in der a-cappella-Originalfassung, ohne Orgelbegleitung und Generalbaß) aufführte. Weiter seien auch der »Volkschor Barmbeck (Leitung: Heinz Hamm) und die Volksliederabende erwähnt, die im Rahmen der städtischen Musikpflege in Altona Willi Hammer mit seinem trefflich geschulten a-cappella-Chor veranstaltete. Hammer selbst trat im letzten »großen« Konzert der Altonaer Musikpflege auch als Komponist mit einem kultischen Oratorium »Vom ewigen Werden« (Worte von Hans Groß) hervor, das sich, wenn auch in der Erfindung nicht gleichmäßig stark, mit großem Apparat (Sprechchöre, Soli, gemischter Chor, Orchester und Orgel) einem hochstrebenden metaphysischen Inhalt aus Gedankengehalt unserer Zeit zuwendet.

Der Staatliche Kirchenchor, der sich unter Leitung von Karl Paulke in Leistung und auch gemeinnützigem Wirken zum repräsentativen Chor Hamburgs entwickelt hat, feierte sein zehnjähriges Bestehen mit einer Festmotette in der Michaeliskirche, die J. S. Bach gewidmet war. Die ebenfalls von Paulke geleitete staatliche Singschule, die nicht nur eine Ausbildungs- (und Auslese-)Schule für den staatlichen Kirchenchor, sondern überhaupt für die gesanglich begabte Jugend ist, in der schon in jungen Jahren die Grundlagen zu sauberem, sachgemäßem Singen und vor allem Gemeinschaftssingen gelegt wird, führte wieder das Jahresergebnis in einem großen Jugendsingen aller Klassen (jetzt bereits 1200 Schüler in 31 Klassen, im Alter von etwa 9 bis 14 Jahren) vor. Erfreulich ist, daß die Schulungsarbeit zugleich Hand in Hand mit der Pflege einer guten Literatur geht, die das künstlerisch-kulturelle Wertmoment mitbestimmend schon bei den jungen Singschülern im Auge hat. In der Universität ist das Collegium musicum unter dem neuen Leiter Dr. Hans Hoffmann weiter für die studentische Musikpflege sachgemäß ausgebaut worden. Regelmäßige Veranstaltungen dienen dazu, die theoretischen Studien zu vertiefen und vor geladenem Hörerkreis bereits gewonnene Kenntnisse und Fertigkeiten zu erproben. Aus München war das Fiedel-Trio (mittelalterliche Musik) zu Gast.

An der Peripherie Hamburgs schart in der Ansgar-Kirche in Langenhorn, mit ihrer vor einigen Jahren neuerbauten Orgel in neobarocker Klangform, Gerhard Groth eine kleine Gemeinde mit Abendmusiken um sich (Buxtehude-Kantaten, Blockflötenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts usw.). In Wandsbek brachte der Verein Wandsbeker Musikfreunde unter Dr. Wilhelm Mohr eine sehr anerkennenswerte Aufführung des »Judas Makkabäus« heraus, in der Fassung Stephanis, die, unter Ausmerzung der Nebenhandlung im zweiten Teil, eindeutiger und prägnanter die Idee eines Volksdramas der Volksbefreiung herausstellt. Diese Bearbeitung erscheint namentlich für mittlere und kleinere Chorvereinigungen, für Veranstaltungen, die in weniger großem Rahmen stattfinden, geeignet. Ein Abend des Matthias-Claudius-Gymnasiums in Wandsbek mit Kräften der Schule zeigte, daß unter dem Musiklehrer W. Kobebe gute zeitmusikalische Schulmusikpflege getrieben wird. In Bergedorf widmete die Hasse-Gesellschaft unter ihrem strebsamen jungen Leiter Otto Stöterau drei Konzerte dem Bach-Schütz-Händel-Gedächtnisjahr.

Schließlich sei auch ein Blick auf Harburg-Wilhelmsburg geworfen, wo man, trotz vorhandener Schwierigkeiten, erfolgreich bemüht ist, qualitativ möglichst hochwertige Abende herauszubringen. Die Musikgemeinde veranstaltete fünf Konzerte (zwei Orchesterkonzerte mit dem Staatsorchester und dem Reichssender-Sinfonieorchester Hamburg, einen Kammermusikabend [Schmelmeck-Quartett] und zwei Solistenkonzerte) für die Georg Kulenkampff und Conrad Hansen verpflichtet worden waren. Auch für den kommenden Winter sind bereits Verhandlungen im Gange, die mit Orchester-, Kammermusik- und Solistenabenden, ausgeführt durch namhafte,

hiesige und auswärtige Kräfte, — geplant ist z. B. ein Abend mit Gaspar Cassado, ein Gastkonzert des Thomanerchores —, die Linie in der gleichen Zielrichtung fortsetzen werden.
Von den künstlerischen Tatsachen und Ereignissen, die sich außerhalb der im engeren Sinne örtlichen Musikpflege abspielten, sei es erwähnt, daß einige Konzerte der Berliner Philharmoniker (und ein Konzert der Hamburger Philharmonie) unter Gastdirigenten standen: Carl Schuricht, Max Fiedler, Hermann Abendroth (Bruckners Achte), Eugen Jochum. Wenn auch die großen Solistenabende gegen früher an Zahl etwas abgenommen haben, so ergab sich doch aus Namen wie Cassado, Schlusnus, Kempff, Backhaus, Kiepura, Günther Ramin, Elly Ney, das Wendling-Quartett und Quartetto di Roma (auf der Orgel der St. Jacobikirche spielte als Gast Niels O. Raastedt, der Kopenhagener Domorganist) ein farbiges Bild. Eine aufsteigende Entwicklung hat der junge Altonaer Pianist Ferry Gebhardt zu verzeichnen, der im Solistenwettbewerb der Reichsmusikkammer einen Preis gewann. Er ist eine starke spieltechnische und musikantisch agressive Begabung, am Vorbild Edwin Fischers geschult, und konnte überall in eigenen Klavierabenden und als Orchestersolist von seinem überdurchschnittlichen, entwicklungsfähigen Können überzeugen.

Max Broesike-Schoen

K. A. FISCHERS »ULENSPEEGEL«

URAUFFÜHRUNG AN DER BAYERISCHEN STAATSOPER

Auf dem geschichtlichen Hintergrund des großartigen Freiheitskampfes der Niederlande ist die neue Oper »Ulenspeegel« aufgebaut, die ihre Szenenfolge dem unvergänglichen Roman des Flamen de Coster entlehnt. Der Titelheld ist hier nicht als der Schalksnarr gefaßt, den wir als eine der köstlichsten Figuren der Volksphantasie in seinen launigen Streichen kennen. Er ist ganz und gar Freiheitsheld, als Rächer und Befreier seines unterdrückten Volkes dargestellt. Und daß er witziger Einfälle überhaupt fähig ist, erfahren wir nur beiläufig im letzten Bilde, wo er seinen Freund und Kampfgenossen Lamme Goedzak in einem Faß durch die militärische Absperrung einer belagerten Stadt hindurchschmuggelt.
Der Textdichter Johann A. Wilutzky konnte aus den unzähligen wechselvollen Schicksalen des Romans naturgemäß nur wenige Szenen herausziehen, die blitzlichtartig einige wesentliche Momente dieses bunten Lebens erleuchten sollten. Das Stück macht denn auch keinen Anspruch auf ein Drama. Es sind aneinandergereihte Bilder, die, in sich zwar geschlossen, doch so Beträchtliches voraussetzen, daß es fraglich bleibt, wieviel ein Zuschauer, der de Costers Roman nicht kennt, davon überhaupt verstehen kann. Das wäre an sich kein entscheidender Nachteil, wenn der Schwerpunkt des Romans auch sonst in der Oper nicht sehr wesentlich verschoben wäre. Die einzige bei Wilutzky ganz breit ausgeführte Szene ist nämlich die im Roman völlig episodisch behandelte Verführungsszene der Dirne und Spionin Gilline, die sich in der Oper zur tragischen Liebesgeschichte auswächst. Man muß dies im Interesse der reinen Gestalt der Nele bedauern, dieser poetischen Verkörperung des »Herzens des flandrischen Volkes«, der hier nur eine verschwindende Nebenrolle zuerteilt wurde.
Fischer hat den unverwüstlichen Stoff des Tyll mit tiefem Ernst und dem ehrlichsten Willen zu erschöpfender Schilderung behandelt. Leider ist aber die dickflüssige Schwerblütigkeit der Partitur dem beflügelten Motiv des Ulenspeegel-Gedankens in keiner Weise entsprechend. Auch wo das Leichtfertige und Übermütige am Platz wäre, kommt er von dem Ton humorloser Biederkeit nicht los, und selbst an Stellen heldischer Erhebung

geht die Musik nicht über das bloß Militärische hinaus. Der volle Orchesterklang entbehrt nicht klangschöner Wirkungen, ist aber zu gleichmäßig und zu wenig sparsam mit seinen Mitteln, um auf die Dauer nicht zu ermüden. Ohne der Leitmotive oder der Rezitative ganz zu entraten, sind die Szenen nach dramatischer Möglichkeit in geschlossene Form gegossen, wobei häufig neue Themen auftreten, die dann meist ausgiebig durchgearbeitet werden. Die Harmonik ist stellenweise kompliziert, ohne die Grenzen des Tonalen zu überschreiten.

Die Uraufführung im Nationaltheater war mit aller erdenklichen Sorgfalt vorbereitet. Bei der Inszenierung durch Generalintendant Oskar Walleck hat der große Breughel höchstselbst Pate gestanden. Die lebhaften Bilder hatten in den von Leo Pasetti geschmackvoll entworfenen Dekorationen einen herrlichen Rahmen gefunden. Karl Tutein betreute den musikalischen Teil mit hervorragender Umsicht und Hingabe, Ornelli brachte zwei nur choreographisch ausgeführte »Visionen« zu starker Wirkung. Unter den Hauptdarstellern sind vor allem Heinrich Rehkemper als Tyll sowie Hildegard Rauczak als Gilline zu erwähnen. Das Publikum bereitete dem neuen Werk einen freundlichen Erfolg.

Oscar von Pander

OPER IN DER SACKGASSE

»DER ABTRÜNNIGE ZAR« VON EUGEN BODART IN KÖLN a. Rh.

Vertonte Literatur! — unter solchem Schlagwort lassen sich fast ausnahmslos die jüngst ans Bühnenlicht gehobenen Opern zusammenfassen. Nach Paul Graeners Kleist-Veroperung im »Prinz von Homburg« folgte jetzt in Köln (und gleichzeitig in Wiesbaden) »Der abtrünnige Zar« des dreißigjährigen Kasselers Eugen Bodart, der in Weimar als Opernkapellmeister wirkt. Bodart hat die dramatische Legende, ein Nachlaßwerk von Carl Hauptmann, ohne sonderliche Veränderungen vertont. In dieser Tatsache liegt der Kardinalfehler des Werkes, denn die Gesetze des Sprechdramas lassen sich nicht ohne weiteres auf die Oper übertragen, zumal wenn die Handlung derart verwickelt und verflochten ist, wie in dieser blutleeren und spekulativen Allegorie. Zwar ergeben sich vom Stofflichen her gewisse Parallelen mit dem »Boris Godunow«, aber sie bleiben an der Peripherie einer im Weltanschaulichen abwegigen Haltung, die im Grunde von der Passivität des Titelhelden lebt. Der Zar entsagt seiner Macht und opfert den Thron der Gottesidee, die er in der Einsamkeit der Steppe sucht. Aus der sogenannten Menschlichkeit des Büßerdaseins kehrt er zurück, als er erfährt, daß der Ritter Bava die Hand nach dem Thron und seiner Tochter ausstreckt. Im Augenblick, da er auf Bava losstürmt, um ihn zu ermorden, fällt sein Blick auf das Kreuz, und er stößt den Dolch wie einen Nagel durch die eigene Hand in den Schaft des Kreuzes, verkündet dem Volke die Befreiung und stirbt dann am Kreuz, vom Volk als »Kaiser aller Erden« gepriesen. Dieser Zar, der nur in vier von sechs Szenen erscheint, ist kein Held, um ein Drama oder gar eine Idee zu tragen. Auch das in Armut unter der Knute vegetierende Volk ist für eine dramatische Aktion untauglich. Er reicht aus für eine Zustandsschilderung, die letztlich in Monotonie versinken muß.

Bodart, Kompositionsschüler von Stephan Krehl und Paul Graener, neutralisiert als klangseliger Neuromantiker diese Geschichte durch eine maßlos dicke und pompöse Instrumentation, die ohne lyrische Höhepunkte ballastgleich über dem Geschehen lagert und, ausgenommen einer von Puccini-Strauß imitierten klanglichen Erregtheit, die Aufnahmefähigkeit lähmt. Er appelliert an das eigene »Herz« und vergißt, daß heute

private Gefühle nur dann einen Sinn haben, wenn sie die Mitmenschen ansprechen. Wo er musikdramatisch packt, bezieht er seine Einfälle aus zweiter Hand, so in dem Zitat einer altrussischen Krönungsmesse in der Schlußszene. Bei allem technischen Können hat sich der Komponist in eine Sackgasse verrannt, aus der kein Weg in die Gegenwart zurückführt.
Die vom Generalintendanten Alexander Spring inszenierte Uraufführung versuchte den musealen Charakter der Oper durch glanzvolle Massenszenen zu beleben. Aber weder Fritz Zauns schwungvolle musikalische Leitung, noch Alf Björns szenischer Farbenprunk, noch die glanzvolle Besetzung der tragenden Partien mit Treskow in der Titelrolle, Carl Hartmann als Ritter Bava und Elsa Oehme-Förster als Zarentochter konnten das abseitige Werk retten. Der große Aufwand blieb Selbstzweck, Ausstattungstheater und Stimmparade! *Friedrich W. Herzog*

ENGELBERT HUMPERDINCK: »DIE HEIRAT WIDER WILLEN«

URAUFFÜHRUNG DER NEUFASSUNG IM NEUEN THEATER ZU LEIPZIG

Humperdincks Lustspieloper »Die Heirat wider Willen«, die im Jahre 1905 unter Leitung von Richard Strauß an der Berliner Königlichen Oper mit Erfolg aus der Taufe gehoben wurde, hat sich trotz ihres hohen musikalischen Wertes in dem deutschen Spielplan nicht einbürgern können. Die Schuld daran trug eine Schwäche des von der Gattin des Komponisten verfaßten Textbuches. Um nun das kostbare Werk der deutschen Bühne zurückzugewinnen, hat jetzt der in Leipzig als Oberspielleiter wirkende Sohn des Komponisten Wolfram Humperdinck im Verein mit dem durch seine Oper »Die Verdammten« bekannt gewordenen Münchener Komponisten Adolf Vogl das Werk des Vaters einer vorsichtigen Neufassung unterzogen, in der die Oper in Leipzig zum ersten Male über die Bühne ging.
Der Handlung liegt das Dumassche Lustspiel »Die Fräulein von St. Cyr« zugrunde. Die beiden ersten Akte, die von bestem Lustspielcharakter sind, hat der Bearbeiter bis auf geringfügige Kürzungen unverändert gelassen. Der dritte Akt fiel in der bisherigen Gestalt durch die viel zu ernst gehaltene Figur des Königs aus dem Rahmen des Lustspiels heraus, ja bog sogar ins Tragische um. Hier hat der textliche Bearbeiter eingegriffen und den König in einen lebenslustigen, galanten Abenteuern nicht abgeneigten Bonvivant umgewandelt, der nicht mehr durch schmerzliche Resignation, sondern durch einen fein ersonnenen Maskenscherz die Liebespaare wieder zusammenführt. Bei möglichster Bewahrung der Originalgestalt der Oper waren hier textliche und musikalische Umstellungen und Veränderungen nicht zu umgehen, die aber durchweg mit Geschick vorgenommen worden sind. Die dabei durch musikalische Zusammenziehungen notwendigen Kürzungen hat Adolf Vogl ohne eigene Zutaten, lediglich aus dem thematischen Material der Oper mit der Hand des erfahrenen Musikers hergestellt, so daß nirgends ein musikalischer Stilbruch zu verspüren ist. Wenn auch in der Neubearbeitung noch immer der dritte Akt an Wirkung hinter den beiden anderen zurückbleibt, so ist doch jetzt der heitere Fluß der Handlung nirgends behindert und dem liebenswürdigen Werke damit seine Lebensfähigkeit auf der Bühne gesichert worden.
Der überaus große Wert der Oper liegt in der wundervollen Musik begründet, die so reich und edel ist, daß sie allein die Wiedererweckung rechtfertigt. Eine unerschöpfliche

Fülle von Melodien, in ein kunstvolles polyphones und instrumentales Gewand gekleidet, eine wohltuende Wärme und feine Anmut strömt diese Musik in jedem Takte aus. Ausgezeichnet ist der musikalische Lustspielton getroffen, der in sicherer Charakteristik die einzelnen Personen zeichnet und sich auch in geschlossenen Lied-, Gavotten- oder anderen alten Tanzformen dem Stil des achtzehnten Jahrhunderts wohl anpaßt. Die ungemein beredte, oft meistersingerliche Sprache der Instrumente, reizende Ensemblesätze, die in dem großen Schlußquartett des zweiten Aktes ihre Krönung finden, heben das Werk auf eine Höhe, wie sie kaum einem anderen neueren musikalischen Lustspiel eigen ist.

Die Aufführung durch die Leipziger Oper, vom Bearbeiter Wolfram Humperdinck selbst liebevoll inszeniert, von Paul Schmitz schwungvoll und mit blühendem Klangsinn musikalisch geleitet, in den Hauptpartien mit Maria Lenz, Irma Beilke, August Seider, Theodor Horand, Ernst Osterkamp und Max Spilcker glänzend besetzt, ließ keinen Wunsch offen und brachte die Schönheiten des Werkes zu voller Geltung. Die sehr herzliche Aufnahme der Oper berechtigt zu der Hoffnung, daß durch diese verdienstliche Neubearbeitung eine der schönsten Lustspielopern wieder dauernd der deutschen Bühne zugeführt werden wird. *Wilhelm Jung*

WER IST ZUR MUSIKAUSÜBUNG BERECHTIGT?

Der Präsident der Reichsmusikkammer hat von seinem ihm nach dem Reichskulturkammer-Gesetz zustehenden Recht Gebrauch gemacht und eine Anordnung zur Befriedung der wirtschaftlichen Verhältnisse im deutschen Musikleben erlassen. Diese Anordnung enthält eine genaue Definition des Berufsmusikerstandes. Berufsmusiker ist also nur der, der a) die fachliche Eignung (durch Ablegen einer Prüfung bei der zuständigen Landesleitung der Reichsmusikkammer oder durch den Nachweis einer einwandfreien musikalischen Ausbildung), b) die berufliche Zuverlässigkeit (dazu gehört nicht nur die politische und moralische Zuverlässigkeit, sondern auch die Feststellung, daß sich der betr. Volksgenosse als Mitglied seiner Standesgemeinschaft würdig erweist), c) die ständige Ausübung des Berufes als Musiker nachweist. Voraussetzung für das Recht der Berufsausübung ist die Erwerbung der Mitgliedschaft bei der »Reichsmusikerschaft« in der Reichsmusikkammer.

Der Nachweis der Mitgliedschaft wird durch den vom Landesleiter der Reichsmusikkammer ausgestellten Mitgliedsausweis (Buch oder vorläufige Ausweiskarte) erbracht, der die Angabe enthält, zu welcher musikalischen Betätigung der Inhaber berechtigt ist. Der Musiker ist verpflichtet, bei jeder öffentlichen musikalischen Betätigung diesen Ausweis bei sich zu führen und auf Verlangen jedem Polizeibeamten oder den vom Präsidenten der Reichsmusikkammer zur Kontrolle bestellten Personen vorzuzeigen. Personen, welche Musik gegen Entgelt nur nebenberuflich ausüben, oder Dilettanten sind verpflichtet, sich bei ihrer zuständigen Ortsmusikerschaft zwecks Eintragung in eine Liste für nebenberuflich musikausübende Personen zu melden. Nebenberufliche Musikausübung ist jedoch nur gestattet, wenn die betr. Person im Besitze eines Tagesspielausweises ist, der gegen eine Verwaltungsgebühr von 50 Pf. bei der zuständigen Ortsmusikerschaft zu lösen ist. Ein rechtlicher Anspruch auf Ausstellung des Tagesspielausweises besteht nicht. Grundsätzlich dürfen Tagesspielausweise erst dann — und zwar unter Wahrung des Leistungsprinzips — ausgegeben werden, wenn ein-

wandfrei feststeht, daß Berufsmusiker im zuständigen Arbeitsamtsbezirk dadurch nicht geschädigt werden.
Auch Musiklehrlinge oder Musikstudierende müssen im Besitze eines Ausweises sein. Lehrlinge im ersten Lehrjahr dürfen überhaupt nicht öffentlich musizieren, vom zweiten Jahr ab erst dann, wenn die Betreffenden die von der Reichsmusikkammer vorgeschriebenen Prüfungsbedingungen erfüllen.
Wer, ohne selbst den Beruf des Musikers auszuüben, Personen zum Zwecke der Musikausübung verpflichtet und diese einem Dritten zur Ausübung einer musikalischen Tätigkeit zuweist, ohne daß der Dritte Arbeitgeber des Zugewiesenen wird, muß Mitglied der Reichsmusikkammer sein.

Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde

AUS DER ARBEIT DER AMTSLEITUNG

Die Arbeit der Amtsleitung der NS-Kulturgemeinde ist schon mit dem jetzt vergangenen Monat April im wesentlichen auf die Vorbereitung der großen Reichstagung in Düsseldorf eingestellt. Schon im Mai werden leitende Mitarbeiter der wichtigsten Abteilungen nach Düsseldorf übersiedeln, um die Vorbereitungen für die zahlreichen Aufführungen aus allen Gebieten künstlerischen Schaffens persönlich zu leiten und zu überwachen. Ganz besondere Sorgfalt wird den Vorarbeiten für die Schauspielaufführung »Europa brennt« von Reinhold Zickel-von Jan und für die Oper »Die Heimfahrt des Jörg Tilman« von Ludwig Maurick gewidmet. Gleichzeitig ist eine Fülle von organisatorischen Aufgaben zu lösen.
Der Monat April brachte daher in Berlin weniger eigene und richtungweisende Veranstaltungen der Amtsleitung. Die Abteilung Buchpflege trat in Gemeinschaft mit dem Oberbürgermeister der Reichshauptstadt (Stadtamt für Kunst und Bildungswesen) mit einer Reihe von Dichterabenden unter dem Gesamttitel »Volkhafte Dichtung der Zeit« hervor. Die Dichter Kurt Kluge, Johannes Linke, Paul Alverdes, Friedrich Griese, Joachim v. d. Goltz und Heinrich Lersch lasen in einer Reihe von Vorstädten für die Lesergemeinden der öffentlichen Volksbüchereien. Die Herstellung einer neuen persönlichen Fühlung zwischen dem Dichter und seinen Lesern ist ohne Zweifel der beste Weg zu einer wirksamen Buchwerbung. Der Erfolg dieser Abende, deren zahlreiche Teilnehmerschaft sich aus allen Gruppen der Volksgemeinschaft zusammensetzte, beweist die Richtigkeit dieser Auffassung und regt zu weiteren Veranstaltungen dieser Art an.
Die Abteilung Bildende Kunst konnte die Ausstellung Joseph Thorak — Ferdinand Spiegel zum zweiten Male verlängern. Bis zum letzten Tage, dem 11. April, war der Besuch dieser Schau überraschend stark — ein Anzeichen dafür, daß das gesunde Empfinden des Volkes durch die planmäßigen Erziehungsmaßnahmen der nationalsozialistischen Kulturarbeit wieder den Weg zu seinen artgemäßen Künstlern findet.
Den Geburtstag des Führers feierte die NS-Kulturgemeinde in Berlin mit einer weithin beachteten Festaufführung der »Perser« des Aischylos durch den Sprechchor der Universität Berlin unter Dr. Leyhausen, an der eine Reihe namhafter Schauspieler als Darsteller der Einzelsprecher mitwirkten. Das chorische Spiel des alten Hellas ist uns Deutschen der Gegenwart näher und hat uns mehr zu sagen, als

unseren Vorfahren in allen vergangenen Jahrhunderten. Es ist ein Sinnbild für das neu erweckte Gemeinschaftsempfinden, daß die Versuche neuer dramatischer Gestaltung unserer Zeit stark an die altgriechischen Vorbilder anknüpfen und damit den Chor, die Stimme der Volksgemeinschaft, zum wesentlichen Träger der künstlerischen Darstellung macht.

Eine Tagung der Gauobleute der NS-Kulturgemeinde fand am 12. und 13. April in Saarbrücken statt. Das mit dem Reich wieder vereinte Saarland bereitete den verantwortlichen Mitarbeitern der kulturellen Erneuerung einen herzlichen Empfang und nahm an den aus Anlaß der Tagung durchgeführten öffentlichen Veranstaltungen lebhaften Anteil. Den Hauptinhalt der Tagung bildete neben der Vorbereitung der Düsseldorfer Reichstagung eine Besprechung über die Kulturarbeit auf dem Lande und über das der NS-Kulturgemeinde endgültig angegliederte Gebiet der Volkstumsarbeit. Das Stadttheater gab eine Festvorstellung, vor deren Beginn Amtsleiter Dr. Stang eine kurze Ansprache hielt.

AUS DER ARBEIT DER GAUE

Die Kreisdienststelle Mannheim (Gau Baden) zeigte in der Kunsthalle eine vorbildlich klare und wertvolle Zusammenstellung »Deutsche Meister der Malerei aus einem Jahrhundert«. Die Ausstellung brachte einen großen Erfolg, der weit über die Grenzen Badens hinaus reichte. Nicht nur die Presse fast des ganzen Reiches berichtete ausführlich, sondern aus allen verkehrsmäßig leichter erreichbaren Orten kamen Besucher in Gesellschaftsreisen nach Mannheim. — Die in Wuppertal von der NS-Kulturgemeinde gemeinsam mit anderen dortigen Stellen durchgeführte »Kulturfestwoche« zeugte von dem regen geistigen und künstlerischen Leben im rheinischen Industriegebiet. — Eine Gautagung der NS-Kulturgemeinde fand in Breslau statt. Amtsleiter Dr. Stang und Gauobmann Bürgermeister Schönwälder sprachen in einer öffentlichen Kundgebung. Die Arbeitstagung der Kreis- und Ortsverbandsobleute gab mehreren Mitarbeitern der Amtsleitung Gelegenheit, sich mit den Wünschen und Arbeitsbedingungen der Mitarbeiter im Lande vertraut zu machen und sie mit Anregungen und Hinweisen für die weitere Arbeit zu versehen.

Vom 3. bis 8. Mai veranstaltet die NS-Kulturgemeinde München eine Pfitzner-Woche mit folgendem Programm:

Freitag, 3. Mai, 20 Uhr; Großer Hörsaal der Universität: Auftakt der Münchner Pfitzner-Woche: Es spielt das Süddeutsche Trio (Jakob Trapp — Erich Wilke — Kurt Merker). Es liest Armand Zäpfel vom bayerischen Staatstheater. Es spricht Ludwig Schrott, Gauobmann der NS-Kulturgemeinde München—Oberbayern, über »Lebendige Romantik« (Hans Pfitzners Sendung in unserer Zeit).

Sonntag, 5. Mai, 11 Uhr; Schauspielhaus: Morgenfeier zum Geburtstag Hans Pfitzners, veranstaltet gemeinsam mit dem Hans-Pfitzner-Verein. Mitwirkende: Das Stroß-Quartett, Bozena Ernst Zajic, Julius Pölzer von der bayerischen Staatsoper.

Sonntag, 5. Mai, 18.30 Uhr; Nationaltheater: »Palestrina«, Musikalische Legende von Hans Pfitzner.

Mittwoch, 8. Mai, 20 Uhr; Tonhalle: Festkonzert unter Leitung von Prof. Hans Pfitzner. Es wirken mit: Maria Reining von der Bayerischen Staatsoper, Willy Schwenkreis-Augsburg, Das Münchner Sinfonieorchester.

Das bisher in Köln tätige »Kölner Sinfonie-Orchester« hat sich zu gemeinsamer Arbeit der NS-Kulturgemeinde zur Verfügung gestellt. Das Orchester wird neben seinem bisherigen Aufgabenkreis von der NS-Kulturgemeinde für geplante Veranstaltungen auf volksbildnerisch-kulturellem Gebiet eingesetzt werden. Für den kommenden Konzertwinter sind Aufführungen geplant, die neue Wege der Programmgestaltung gehen werden, um weiteste Schichten der Bevölkerung an das künstlerische Musikerleben heranzuführen und ihnen das reiche Kulturgut unseres Volkes zu vermitteln. Um die Durchführung dieser größeren Aufgaben in künstlerisch einwandfreier Form zu ermöglichen, ist die NS-Kulturgemeinde an Generalmusikdirektor Fritz Zaun mit der Aufforderung herangetreten, die musikalische Oberleitung zu übernehmen.

Die NS-Kulturgemeinde in Kaiserslautern bereitete eine würdige Händel-Feier. Unter der Leitung des ersten Kapellmeisters der Pfalzoper, Erich Walter, hatten sich aus fünf Vereinen der Stadt 300 Sängerinnen und Sänger vereinigt, um Händels Oratorium »Das Alexanderfest oder Die Macht der Tonkunst« aufzuführen. Das begleitende Orchester war das verstärkte Pfalzorchester aus Ludwigshafen. An Solisten waren gewonnen: Lisa Walter, Berlin, Sopran; Elsa Frey, Kaiserslautern, Alt; Heinz Marten, Berlin, Tenor; Georg Gütlich, Kaiserslautern, Baß. Cembalo: Fritz Neumeyer, Saarbrücken. Orgel: Rudolf Barbey, Kaiserslautern. Der Eindruck der Aufführung war ein nachhaltiger. Dem Oratorium voraus ging das doppelchörige Orchesterkonzert Nr. 29. Es besteht der Wunsch, daß die neue Konzertgemeinschaft alljährlich einmal Proben ihrer Leistungsfähigkeit ablegt.

BACH-FEIER DER STADT KLEVE

Die Bach-Feier der Stadt Kleve, die von der örtlichen NS-Kulturgemeinde unter Leitung von Kreiskulturwart Hanns Schwarz mit außergewöhnlichem künstlerischen Erfolg durchgeführt worden ist, gestaltete sich neben den hochstehenden Leistungen des musikalisch Gebotenen vor allem wegen der mustergültigen Programmgestaltung zu einer als vorbildlich zu bezeichnenden Ehrung des deutschen Meisters.

Will man der geheimnisvollen Größe Bachs in irgendeiner Weise auch nur annähernd gerecht werden, so ist eine Besinnung auf stilgerechte Wiedergabe seiner Werke bedingende Voraussetzung. Kein modern besetzter orchestraler Apparat oder pomphaftes Chorgebilde kann die auf schlichter Wahrhaftigkeit sich aufbauende Innigkeit Bachs so zum ergreifenden Erlebnis führen, wie dies der unbestechlichen historischen Kammerbesetzung seines Instrumental- und Vokalkörpers für alle Zeiten vorbehalten bleibt. Es ist das Verdienst von Hanns Schwarz, daß er in dieser Erkenntnis trotz aller künstlerischen und vielleicht noch brennenderen materiellen Schwierigkeiten, die solchen ideellen Gedankenflug im Gebilde einer mittleren Kreisstadt entgegenstehen, ein Programm zusammenstellte und unter persönlichem Einsatz als Vortagender am Cembalo, mit der Violine und als Dirigent zur Durchführung brachte, das sich ebenbürtig in das Musikleben führender deutscher Großstädte einreihen ließe.

In drei stark besuchten Veranstaltungen, denen sich noch eine besondere Feierstunde für 500 Jugendliche gesellte, wurde das Lebenswerk Bachs durch eine fein abgestimmte Auslese seiner Kammermusik, Orgelwerke, Lieder, Arien und Kantaten zu neuem eindrucksvollen Leben geweckt. An der Spitze der Morgenfeier stand ein Vortrag von Hanns Schwarz, der in erschöpfender Form den »musikalischen Wundermann« in unsere Zeit stellte. Die ausgereifte Kunst von Prof. Walter Kunkel-Köln vermittelte dann in stilvoller Auffassung neben Suitensätzen für Viola pomposa die an polyphoner Entfaltung reiche Fuge in g-moll für Violine und bezifferten Baß und die viersätzige Sonate E-dur für Cembalo und Violine mit seiner ausgezeichneten Partnerin Ruth Schwarz, Kleve. Der junge Kölner Organist Fritz Bremer erfüllte unter seinen Orgelvorträgen nament-

lich die weitgespannten Präludien und Fugen in e-moll und C-dur mit dem ihnen eigenen leidenschaftlichen Leben. Orgelchoräle und Choralvariationen spiegelten in gleicher Weise die gläubige Innigkeit ihres Schöpfers wie die werkgetreue Befolgung ihres Interpreten. Einen ganz besonderen Erfolg erzielte mit der Fantasie in a-moll für Cembalo solo an ihrem Neupert-Instrument Adelheid Kroeber-Walch, Düsseldorf, die mit Ruth Schwarz am zweiten Instrument das C-dur-Konzert für zwei Cembali und Streicher und in Verbindung mit Lite und Karlheinz Kaphengst, Düsseldorf, das IV. Brandenburgische Konzert in der 2. Fassung für Cembalo, zwei Altblockflöten und Streicher erfolgreich bestreiten konnte.
Als Solisten für die Vokalwerke waren ebenfalls vorzügliche Kräfte gewonnen worden. Die Sopranistin Jo Helligrath-van Rijmenam-Nymegen schenkte den geistlichen Liedern aus Schemellis Gesangbuch beseelten inneren Ausdruck. Dr. Hans Losch, Bonn, stellte sich als ein Künstler subtilster Musikalität vor, dem es mit seinem wohlklingenden Baß überzeugend gelang, die »Kreuzstab«-Kantate zu geschlossenem, eindrucksvollem Erleben zu gestalten. Beide Solisten vereinigte zu harmonisch abgestimmtem Zusammenwirken die Kantate Nr. 56 »Wachet auf, ruft uns die Stimme«, der in dem unter Hanns Schwarz mit begeisternder Hingabe singenden verstärkten Kleve-Gymnasialchor ein ausgeglichener und tonschöner Vokalkörper zur Verfügung stand. Das gleiche gilt für das aus hiesigen und auswärtigen Musikern zusammengestellte Bach-Orchester, das seinen mannigfachen Aufgaben gerecht wurde. Durch solistische Leistungen traten aus ihm noch Paul Brückner, Violine, und Josef Liebeck, Oboe, hervor.

Wilh. Raab

NEUZEITLICHE CHORMUSIK IM SAUERLAND

Im Rahmen der Darbietungen der NS-Kulturgemeinde Neheim-Hüsten und Umgebung brachte die Arbeitsgemeinschaft der Musikvereine Neheim-Hüsten und Arnsberg in Neheim das neuzeitliche Oratorium »Der große Kalender« von Hermann Reutter unter der Leitung des Musikdirektors Hanns Kirchhelle zur erfolgreichen Aufführung. Als Solisten waren die Interpreten der Uraufführung verpflichtet: Mia Neusitzer-Thönissen, Berlin, Prof. Paul Lohmann, Berlin; den Orchesterpart betreute das philharmonische Orchester Essen, den Kinderchor stellten Neheimer Schüler. Rund 500 Mitwirkende verhalfen dem einzigartigen Werk zu einem außergewöhnlichen Erfolg. Die Wiedergabe war eine großartige Leistung aller Beteiligten und wohl das bisher bedeutendste chorische Ereignis des Sauerlandes. Die Chöre waren fleißig studiert und gefeilt und erfuhren nicht zuletzt durch die anfeuernde Leitung des Dirigenten eine sehr eindrucksvolle Gestaltung. Eine Wiederholung der Aufführung findet am 16. Juni 1935 in Arnsberg statt.

* MUSIKCHRONIK DES DEUTSCHEN RUNDFUNKS *

BACH-HÄNDEL-SCHÜTZ

Als Geleitwort für diesen Abschnitt soll die vom Rundfunk übertragene Bach-Händel-Schütz-Kundgebung vom Freitag, dem 29. März gelten, bei der Reichsminister Dr. Goebbels die Festrede hielt und darin betonte: »Daß die drei Großmeister der deutschen Tonkunst ihre musikalischen Ideen und Äußerungen aus der organischen Verbundenheit mit ihrem Kulturkreis schöpften, dieser Verbundenheit durch die überpersönliche Allgemeingültigkeit ihrer Musikwerke Ausdruck verliehen und sich mit ihrer so gesteigerten Wesensart unmittelbar in die Kulturentwicklung einschalteten. In einem ähnlichen Gedankenkreis soll sich auch dieser Abschnitt

bewegen und fragen, in welchem Maße der deutsche Rundfunk bei der Pflege der Bach-Händel- und Schütz-Werke die Erkenntnisse der allgemeinen Musikpflege berücksichtigt und darüber hinaus Anregungen für die weitere Festigung der funkischen Musikhaltung gewinnt. Gerade mit dieser letzten Frage treffen wir auch die Gesamthaltung der vorliegenden Zeitschrift, in der »die Bedeutung eines Erbes nicht nach den in einer längst verklungenen Epoche einmal vorhanden gewesenen Einflüssen und Zeitströmungen beurteilt wird, sondern nach der Frage, was der Künstler und sein Werk für die Gegenwart bedeuten«.

Wir fassen dabei die Größe der genannten drei Barockmeister so auf, daß ihr Werk sogar noch heute die Gestaltung funkmusikalischer Aufgaben beeinflussen kann, und unterschreiben damit zugleich die Feststellung, daß das rein Künstlerische und Musikalische weit mehr in das Gebiet des funkischen Formbereichs hinüberspielt als etwa umgekehrt das Funkische in das Künstlerische und Musikalische (um auch hierbei die künstlerisch-kulturelle Weite des Rundfunks über das Grenzgebiet einzelner funkischer Formbestimmungen hinaus zu erfassen!).

Die einzelnen Berührungspunkte der hier gegenübergestellten Musikgebiete liegen vor allen Dingen im Stilbereich der Funkoper. Die Parallele zur Barockzeit ergibt sich dabei ohne weiteres aus dem am Lautsprecher notwendigen (oder vorläufig noch notwendigen) Verzicht auf das Visuelle und Szenisch-Unmittelbare, der den Voraussetzungen des eigentlichen Musikdramas als eines Gesamtkunstwerks mit verschiedenen Kunstformen, die dem Ohr und Auge zugleich dienen, nicht genügt und uns wieder an das ältere Ideal der sogenannten Musikoper erinnern läßt. Es erscheint dabei im Hinblick auf die zahlreichen Bach-Händel-Schütz-Aufführungen überflüssig, die stilistischen Hauptmerkmale und Voraussetzungen dieser Musikoper besonders aufzuzählen, die in ihrer Gesamtheit durch Händel und in ihren Hauptkennzeichen des Rezitativ- und Arienverhältnisses mittelbar durch Schütz und Bach wesentlich gefördert und vertieft worden sind. Wichtig ist dabei hauptsächlich die Tatsache, daß sich die Handlung dieser Musikoper und ihrer (von der eigentlichen Oper oftmals getrennten und auf andere Formen übertragenen) einzelnen Bestandteile mitunter ganz an die Phantasie des Hörers richtet und im Rezitativ nur soweit ausgeführt wird, als es notwendig ist, die musikalische Auswertung seelischer Eigenschaften und seelischer Situationen aus einer Handlung abzuleiten und ihre musikalische Erfüllung der Arienform zu überlassen. Diese musikalische Einstellung spielt aber noch bei einer zweiten Frage eine wichtige Rolle:

Weil wir heute im Lautsprecher die Konturen der handelnden Personen nicht selbst wahrnehmen können, sondern nur ihren Ausdruck und trotzdem auch hierbei die weltanschauliche Einheit von Sache und Person fordern, so muß dieser Ausdruck in seiner besonderen Herausstellung sehr scharf gezeichnet und auch in seiner Urform dem Hörerkreis selbstverständlich sein und ganz entsprechen, denn das einzelne Kunstwerk ist die künstlerische Abwandlung eines Gesamtausdrucks, dessen Varianten wir dann am besten verstehen, wenn uns die Urzelle seines thematischen Ausdrucks gleichsam selbstgegeben ist. Der Gehalt eines Kunstwerks muß also der Ausdruck unseres Wesens, unseres überpersönlichen Ichs sein, — ein Ausdruck, der, wie das Wort Überpersönlich bereits umschreibt, uns allen teilhaftig ist, dessen Wirklichkeit einmal mit unserem Ich (persona) gegeben ist, aber dennoch nicht mit dem Lebenslauf des einzelnen zusammenfällt, weil dieser seelische Gesamtausdruck uns allen Volksgenossen teilhaftig ist und in seiner überpersönlichen Geltung die seelische Gesamtheit des ganzen Volks- und Kulturkreises ausmacht. Dieser musikalisch-seelische Gesamtausdruck, wie er bereits in den Werken eines Schütz, Bach und Händel lebt und diese Werke gerade auszeichnet, ist real und ideell zugleich, da jeder in einem so gestalteten Musikerleben nicht nur die Wirklichkeit seines Ichs, sondern auch die ideelle Einheit einer überpersönlichen, überzeitlichen und artverwandten Gesamtheit erlebt. In diesem künstlerischen Ausgleich von höchster Realität und Idealität liegt auch die künstlerische Gewähr für die richtige Erfassung des Gesamthörerkreises, mag es sich um den Hörerkreis der politisch zerrissenen Barockzeit handeln oder um den unsichtbaren Funkhörerkreis eines im Zeichen höchster Kultursammlung stehenden neuen Zeitalters.

In der Bewußtmachung solcher Gedanken soll zugleich der Gesamteindruck aller bisherigen Bach-Händel-Schütz-Sendungen vermittelt werden. Eine Einzelbetrachtung sei vorläufig nur der Bachschen Matthäuspassion gewidmet, wie sie der Reichssender Leipzig

am Karfreitag dem In- und Auslande vermittelte. Die musikalische Ausführung war künstlerisch sehr gelungen, wurde jedoch merkbar von der Frage der funkischen Zeitbeschränkung begleitet. Wir hätten dabei lieber gesehen, wenn die beiden Passionsteile auf zwei Sendezeiten verteilt worden wären. Der Leipziger Sender nahm statt dessen Streichungen vor, in denen die eigentliche Passionshandlung (Evangelist) sehr bevorzugt wurde, dagegen lyrische Arien- und Chorteile weggelassen wurden, — lyrische Teile, die aber zur Ausbalanzierung der Handlung und ihrer lyrisch-musikalischen Auswertung notwendig und u. E. für den Gesamteindruck unerläßlich sind. Beispielsweise erinnerte die eben besprochene Kürzung streckenweise an die Passionsform eines Heinrich Schütz, während doch gerade für die Bach-Händel-Zeit die mehr dramatische Verbreiterung charakteristisch ist.

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

In der vierten und fünften Folge der »Zeitgenössischen Musik« hörten wir von Breslau die Sinfonie für großes Orchester op. 8 von *Ludwig Lürmann* und von Berlin das Klavierkonzert in f-moll von *Franz Ludwig* sowie die II. Sinfonie in B-dur von *Friedrich de la Motte-Fouqué*. Die Beurteilung dieser Werke führt uns wieder zu zwei grundsätzlichen Fragen, die wir zunächst mit der Frage nach der funkischen Zeitdauer beginnen möchten, ohne aber damit, wie es manchmal versucht wird, den Wert der funkischen Kunstgestaltung mit der Elle der Zeitdauer zu messen. Denn ein langes Stück kann oftmals viel zu kurz und ein kurzes Stück viel zu lang wirken. Dies fällt natürlich deshalb am Lautsprecher besonders auf, weil man dort ohne jede Einwirkung von außen her ausschließlich auf den Kernpunkt der Sache selbst gerichtet ist. Jedoch ist dies kein Grund, eine solche funkische Wirkung zur eigentlichen Ursache zu stempeln und etwa der Lürmannschen Sinfonie, die eine Stunde dauert, den Vorwurf einer »funkischen« Länge zu machen. Denn in dieser sinfonischen Länge und Breite sehen wir vielmehr die Anzeichen einer noch nicht ganz vollzogenen Stilwende, die den Begriff der seelischen Programmusik betrifft. Unsere jüngeren Komponisten haben diese von der musikalischen Neuromantik übernommene Musikform durch klangliche Umschreibungen und durch dynamische Orchester-crescendi von vielseitigen Durchführungsansätzen und akkordlichen Steigerungsketten sehr erweitert, ohne dabei aber zu einer markanten thematischen und kompositionstechnischen Konzentration zu kommen. Wenn z. B. Lürmann bei einer früheren Aufführung sein Werk als Deutsche Sinfonie bezeichnete, so trifft er damit zweifellos eine deutsche Eigenschaft, nämlich den Hang zum Problematischen. Dieser Hang darf aber selbst nicht problematisch werden — etwa dadurch, daß man ihm einen unbestimmten freien Raum läßt —, sondern soll in bestimmten Grenzen wachsen, soll in bestimmte Formen gezwungen werden. Auch der Formbegriff der seelischen Programmusik drängt nach einer weiteren Ausbildung und darf nicht ins Unbestimmte hin verallgemeinert werden. Um solche Verallgemeinerungen handelt es sich aber, wenn ein Komponist ein — noch so tiefes und an sich überzeugendes — seelisches Erlebnis musikalisch einkleidet und lediglich klanglich umschreibt. Denn das seelische Erleben ist wohl eine große Triebkraft unserer Musikkultur, es kann aber niemals selbst zur unmittelbaren musikalischen Form werden, weil der Hörer in einem solchen Zusammenhange wohl die Tonzusammenhänge als solche und ihren Klangausdruck wahrnehmen kann, niemals aber aus den gespielten (im Gegensatz zu gesungenen und gesprochenen) Tonfolgen einen allgemeinen und bisweilen ganz außermusikalischen Erlebnisvorgang. Dieser Erlebnisvorgang kann sich als Anlaß zu einer Komposition wohl formbildend, aber nicht als formtragend auswirken, und das musikalische und insbesondere formale Gleichgewicht muß unmittelbar aus der thematischen und kompositionstechnischen Logik der Tonzusammenhänge selbst hervorgehen. — Natürlich handelt es sich bei diesen Feststellungen um begrifflich sehr scharfe Formulierungen, die jedoch zu einer klaren Verständigung notwendig sind, insbesondere wo wir oben von einer Stilwende sprachen und nun die Zielrichtungen einer solchen Wende kurz umreißen wollen: Die hier behandelten Kompositionsbegabungen sollten sich nämlich entweder der Wort-Ton-Musik (Oper, Lied, Kantate usf.) zuwenden, wo sie dann mit dem Worte ihrem dramatischen und malerischen Musikklang einen bestimmteren Ausdruck verleihen könnten, oder sie sollten mit größerer Konzentration der absoluten Musik weiter dienen, dann aber ihre dramatischen und malerischen Klangbildungen thematisch und komposi-

tionstechnisch mehr verselbständigen und auf sich selbst stellen, ohne nun etwa dabei das allgemeine seelische Erleben als formbildende Kraft aufgeben zu müssen.

Wenn wir nun Ludwig Lürmann mit seiner 2. Sinfonie in diesen Betrachtungskreis zogen, so wollen wir noch bemerken, daß die Entstehungszeit dieser Sinfonie weiter zurückliegt und der Komponist die hier angeschnittenen Fragen wohl bereits mit anderen Werken entschieden hat. Was im übrigen diese Sinfonie aber noch besonders charakterisiert, ist die Fähigkeit zu tiefem musikalischen Erleben und das Vermögen, bekanntere Stilmerkmale einheitlich in eigener Weise umzugestalten.

Die beiden anderen Kompositionen von Franz Ludwig und Friedrich de la Motte-Fouqué lassen die Besonderheiten zeitgenössischer Kompositionsaufgaben etwas zurücktreten und eine sehr starke Anlehnung an das heute künstlerisch bereits abgeschlossene Stilbild der musikalischen Romantik und Neuromantik erkennen. Bei dieser Beurteilung, die hier hauptsächlich von der Besonderheit zeitgenössischer Stilprobleme bestimmt wird, soll jedoch eine diesen Werken anhaftende Frische und Ausgeglichenheit nicht verschwiegen werden.

ALLGEMEINE PROGRAMM-FESTSTELLUNGEN

Außer den eben besprochenen zeitgenössischen Musiksendungen gab es noch verschiedene andere Ursendungen, von denen das Klavierkonzert von *Künnecke* (Deutschlandsender) besonders interessieren mußte. Künnecke ist uns als ein gediegener Operettenkomponist bekannt, der nun auch die Klavierkonzertliteratur bereichern möchte. Obwohl der Komponist auch hierbei mit Stilgefühl und musikalischem Ausgleich arbeitet und dabei seinen Klangsinn nicht vergißt, so vermag er es nicht, diesem Klavierkonzert eigene Besonderheiten beizumischen. Wir wissen, daß es Künneckes Eigenart ist, liebenswürdige und bekannte musikalische Klangverbindungen in rhythmische Leichtigkeit und Beweglichkeit einzukleiden. Künnecke gibt aber dann seine Eigenart auf, wenn er nun diese Klänge einer bereits bekannten und in der von ihm verfolgten Art bereits erfüllten Klavierkonzertform zurückgibt, soweit dies dem Operettenkomponisten überhaupt möglich ist. — Der Reichssender Stuttgart setzte sich sehr warm für die sinfonische Dichtung »Faust« von *Hermann Ambrosius* ein. Ambrosius zeigt sich in diesem — übrigens schon vor 10 Jahren uraufgeführten — Werk als begabter Pfitznerschüler, den der Goethesche Faust zu einer tief empfundenen Komposition angeregt hat. In der Verwendung und Aufeinanderfolge zweier gegensätzlicher Motive und Stimmungen zeigt sich dabei mitunter eine stilistische Verschiedenheit, die durch das erklärende Wort zusammengehalten wird, wie überhaupt der eingeschobene Text dieser Sendung eine gewisse Auflockerung gab. Am anderen Tage hörten wir von München aus zum Goetheschen Urfaust eine Beimusik von *A. v. Beckerath*, die sich jedoch sehr neutral zum Text verhielt. — Berlin beschloß seinen Bruckner-Zyklus sehr gut mit einem Gastdirigentenspiel *Siegmund von Hauseggers*. Es war sicher vom Berliner Sender zunächst etwas gewagt, seinem Hörerkreis in kurzer Aufeinanderfolge sämtliche Bruckner-Sinfonien vorzusetzen. Jedoch war der Erfolg bereits dadurch gesichert, daß man zu diesem Zyklus abwechselnd eine Reihe von guten Bruckner-Dirigenten heranzog, die diesem Zyklus nicht nur einen künstlerisch einheitlichen Verlauf, sondern auch eine künstlerische Auswahl verschiedener Bruckner-Auffassungen versprachen. Diesen letzten Punkt betrachten wir zum Beispiel als einen Vorzug gegenüber der gleichnamigen Veranstaltung des Reichssenders Leipzig. In der gleichen Zeit beendete Berlin auch seinen Reger-Zyklus, von dem wir nur wenige, aber dann sehr wertvolle Ausschnitte hören konnten. — Zyklische Veranstaltungen verleihen dem Rundfunkprogramm eine gewisse Stetigkeit. In diesem Sinne möchten wir auch eine Kölner Sendereihe erwähnen, die dem Thema »Allerlei Kammermusik« gewidmet werden soll. — Leipzig erinnerte mit Recht daran, daß das Melodrama der funkischen Form besonders entgegenkommt, und belegte diese in einer Sendung mit charakteristischen Beispielen. Ferner übertrug Leipzig als Veranstaltung der NS-Kulturgemeinde einen Abend mit Leipziger Komponisten, von denen *Hermann Grabner* mit Proben aus seiner Oper »Die Richterin« den stärksten Eindruck hinterließ.

Recht rege war auch diesmal das Interesse für die Oper. An die Spitze soll hier der Deutschlandsender gestellt werden, der mit der von ihm eigenst bestellten Märchenfunkoper »*Das kalte Herz*« von *Mark Lothar* (Musik) und *Günther Erich* (Text) dem Funkschaffen einen erfreulichen neuen Antrieb gab. Einen be-

sonderen Eindruck hinterließ auch die Oper »*Nero und Acté*« des musikalisch vielseitigen Spaniers *Juan Manén*, für die der Reichssender Stuttgart eintrat. Romanische Orchestermusik vermittelte der Reichssender Königsberg. Von ausländischer Musik heben wir die mehrfachen Übertragungen aus der Mailänder Skala hervor. — Die Bach-Aufführungen gaben mehreren Sendern Veranlassung, Hörspiele um die Entstehung und um das Wesen Bachscher Musik aufzuführen. Diese glückliche Formverbindung von Musik und Dichtung sollte man allgemein beibehalten, weil dadurch der Gedanke der Kulturverbundenheit von Musik und eigentlichem Leben immer wieder von neuem wachgerufen wird.

RUNDFUNK UND SCHALLPLATTE

Zwischen dem Rundfunk und den Schallplattenkonzernen ist eine Spannung eingetreten, die durch besondere Sendegebührforderungen der Schallplattenindustrie entstanden ist. Der Rundfunk macht hier mit Recht geltend, daß er die Nachteile einer auf technischem Wege wiedergegebenen Vervielfältigung künstlerischer Leistungen dadurch ausgleichen muß, daß er einen denkbar größten Teil der lebenden Künstlerschaft zu den Darbietungen heranzieht und somit in jeder Sendung ein sowohl lebendiges wie auch stets einmaliges Musikerlebnis vermittelt. Natürlich kann das Funkprogramm bei einer Vielseitigkeit nicht auf die Schallplatte verzichten. Es wäre aber verfehlt, in Anbetracht der kulturellen Verpflichtungen gegenüber der lebendigen Künstlerschaft der Schallplatte besondere Vermittlungsgebühren zukommen zu lassen, weil dies einmal zu einer Art Potenzierung der mechanischen Vervielfältigung führen und der Schallplatte gegenüber vergessen lassen würde, daß diese in der funkischen Propagierung einen gewissen Gebührenausgleich zu betrachten hat. Sicherlich entspringen nun die Forderungen der Schallplattenindustrie dem Sorgenkreis um das Schallplattenproblem selbst. Wir wissen dabei, daß sich die Schallplatte trotz musikalisch allgemeiner Spitzenleistungen sehr einseitig auf den Vertrieb der Tanzplatte geworfen hat, ohne aber die Entwicklungsfragen der Tanzmusikgattung selbst zu berücksichtigen. Dadurch ist der Altersprozeß der Tanzschemata beschleunigt worden, und manche neue Platte war bereits bei ihrer Herstellung veraltet, weil sie lediglich in der Transposition abgenutzter Schlagerformen bestand. Es spielt in diesem Zusammenhang eine nur nebensächliche Rolle, daß sich die einzelnen Sender bald mehr, bald weniger diesem tanzmusikalischen Schallplattenstil weitgehendst angeschlossen und es rechtzeitig versäumt hatten, einen sehr gut möglichen Einfluß auf eine Reform durchzusetzen.
Wichtiger und nach vielen Seiten beachtenswert ist vielmehr, daß das Interesse um die Tanzplatte nachgelassen und die funkische Vermittlung nicht viel ändern konnte.
Aus den Erklärungen der Reichssendeleitung können wir nun schließen, daß sie die Unebenheiten dieser musikalischen Stillage erkennt und dabei nicht gewillt ist, die musikalische Führung nach dieser Seite hin aus der Hand zu geben. Es sollte uns dabei freuen, wenn es ihr gelingen würde, auch die Schallplatte durch geeignete Maßnahmen in den Bannkreis ihrer musikalischen Gesamtreform zu ziehen. Die Schallplattenfirmen haben sich ja bisher stets für alle Musikgattungen interessiert, ohne jedoch dabei immer die Richtigkeit dieses Interesses genügend nach rein musikalischen Maßstäben geordnet zu haben. Wiederum ist die Schallplattenindustrie auf einen bestimmten Plattenabsatz angewiesen, um sich selbst zu erhalten. Es gilt also einen Schallplattenhörer- und Abnehmerkreis zu schaffen, der ähnlich wie beim Rundfunk auf die Vielseitigkeit musikalischer Stilmöglichkeiten abgestimmt ist. Dies könnte bereits schon in einer planvollen Zusammenarbeit zwischen Rundfunk und Schallplattenindustrie erreicht werden, wenn die Schallplatte die Aufgabe übernehmen würde, besonderer funkmusikalische Höhepunkte auf der Platte festzuhalten, um so dem Funkhörer Gelegenheit zu geben, die *Einmaligkeit* des besonderen Funkerlebnisses an Hand der Schallplatte zu vertiefen. Würde in dieser und anderer Weise zwischen Rundfunk und Schallplatte ein musikalisches Arbeitsverhältnis entstehen, das dann durch gleich abgestimmte Musikziele geregelt wäre und auch die an sich doch verschiedenen Arbeitsgebiete beider Vermittlungsformen fördern könnte, so möchten wir uns weiterhin vorstellen, daß der Rundfunk eine besondere Schallplattenstunde einrichten könnte, in der nach bestimmten Abständen auf Grund einer musikalischen und klangtechnischen Prüfung die besten Schallplatten vorzuführen und mit entsprechenden Hinweisen zu versehen wären. Der Rundfunk würde hierin eine weitere musikalische Stoßkraft erhalten und sich somit von neuem als

einflußreicher Faktor im Kunst- und Kulturleben erweisen.

TÄNZERISCHE UNTERHALTUNGSMUSIK

Bei diesem Kapitel der tänzerischen Unterhaltungsmusik wollen wir uns diesmal recht kurz fassen. Was dabei das von uns angeschnittene und an anderer Stelle ausführlich behandelte Thema über Kitsch und Parodie in der Musik betrifft, so hat der Sendeleiter des Reichssenders München selbst im NS-Funk das Wort ergriffen und die kritischen Bedenken gegen die musikalisch-parodistischen Kitschdarbietungen voll und ganz anerkannt. — Leider ist bei diesen Erörterungen das eigentliche Tanzmusikproblem zu kurz gekommen. Mir werden dabei den Eindruck nicht los, daß die Fragen der Tanzkapellen und der Tanzmusikstile nicht genügend auseinandergehalten werden. Wenn z. B. im oben erwähnten Zusammenhange die »Goldene Sieben« namentlich herausgegriffen wurde, so können wir uns dies nicht ohne weiteres erklären. Denn die Lage der Tanzkapellen ist doch die gleiche, und zeigt, daß fast alle hilflos einer Inflation von Dutzendschlagern gegenüberstehen. Dies haben wir bereits damals zum Ausdruck gegeben, als wir in einem anderen Zusammenhang die Goldene Sieben erwähnten und trotzdem den Versuch einer instrumentationstechnischen Auflockerung bedingungsweise hervorheben mußten. Jedoch kommen wir nicht weiter, wenn wir uns allgemein um die Forderung nach einer deutschen Tanzmusik gruppieren, sondern die Lage erfordert es, die einzelnen Merkmale einmal genau aufzuzeichnen, die das Prädikat »Deutsch« oder »Undeutsch« verdienen. Dies kann jedoch nur in einer geschlossenen Einzeluntersuchung über die tänzerische Unterhaltungsmusik erreicht werden, wie wir sie in Kürze folgen lassen wollen. *Kurt Herbst*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

KONZERT

BERLIN: Im *Meistersaal* die *zweite Matinee* der *NS-Kulturgemeinde: »Junge deutsche Komponisten«* (Ur- und Erstaufführungen zeitgenössischer Musik). Um Texte von Hoffmann von Hoffmannswaldau und Walter von der Vogelweide hatte *Erich Sehlbach* ein musikalisches Kleid gesponnen. Sein Werk betitelt: »Altdeutsche Lieder« (für hohe Stimme, Oboe und Bratsche). Die Beziehung Sehlbachs zur polyphonen Melodik der Sing- und Spielbewegung erscheint eindeutig. In »Wo sind die Stunden« herrscht ein elegischer Schäferton, die süßliche Barockpoesie wird völlig von den eigenartigen klanglichen Bindungen aufgesogen. In »Unter der Linden« hat das »Tandaradei« ganz das Gesicht einer alten Formel. Sehlbachs Lieder hatten von allen Darbietungen den stärksten Erfolg. Der Komponist ist 1898 in Barmen geboren und wirkt heute an den Folkwangschulen in Essen. »Variationen über ein Volkslied«, eine Kantate »Lieder der Nacht«, eine Oper »Die Stadt« sind von ihm bekannt geworden. »Fünf kleine Klavierstücke« von *Konrad Friedrich Noetzel* gaben sich als Mischung kontrapunktischer Haltung (Kanon), impressionistischer Momente und einer Hinneigung zur Volksmusik (Folklore). Die Darstellung prägnant und daher einprägsam. Keine genialen Einfälle, aber Gesundheit und eine gewisse ehrliche Kraft. Das abschließende Scherzo allerdings recht billig. Konrad Friedrich Noetzel wurde 1903 in Posen geboren und lebt als Komponist und Musikschriftsteller in Berlin. Kantaten, Lieder, ein Oratorium »Christof Columbus«, eine Orchestersuite sind von ihm in die Öffentlichkeit gedrungen. Lieder von *Albert Weckauf* bewegten sich in romantischen Bahnen. In der glühenden und oft sehr stillen Harmonik kam die persönliche Note des Komponisten am stärksten zum Ausdruck. Auf diese Begabung, die sich auf anderem Gebiet (in der Sinfonik) am bedeutendsten ausspricht, ist im Aprilheft der »Musik« hingewiesen worden. Mehr Publikumswirkungen erstrebten Gesänge von *Fritz Neumeyer* (aus den »Traurigen Tänzen«, Texte von Stefan George). Die Begabung dieses Komponisten scheint im Balladesken und in dramatischen Formen zu liegen. Fritz Neumeyer wurde 1900 in Saarbrücken geboren. Die »Saarbrücker Vereinigung für alte Musik« ist von ihm gegründet worden. Man kennt von ihm »Marienlieder« (für vier Singstimmen mit

Orchester), »Lothringer Volkslieder« (für Singstimme und Instrumente). Die »Traurigen Tänze« erlebten ihre Uraufführung 1934 bei der Saarbrücker George-Feier. Ein Klavierwerk von *Edgar Rabsch*, Präludium und Fuge« (Chaconne über ein »Dies irae«) ermüdete durch Längen. Der Klaviersatz vollgriffig, manchmal auf Reger hindeutend, noch mehr auf Liszt. Edgar Rabsch gehört der Kriegsgeneration an, er ist 1892 in Charlottenburg geboren und ist Georg-Schumann-Schüler. Er war Studienrat für Musik in Ploen (Holstein) und wirkt seit 1933 in Itzehoe. In den Liedern, die von *Ernst Richter* zur Uraufführung kamen, konnte man Beziehungen zur Nachwagnerschen Romantik, zu Strauß, zum Teil auch zum russischen Impressionismus herstellen. Ernst Richter ist 32 Jahre alt und wirkt als Solorepetitor an der Dresdener Staatsoper. Im Januar dieses Jahres ist von ihm mit lebhaftem Erfolg eine Erstlingsoper »Taras Bulba« (nach Gogol) im Stadttheater Stettin an die Öffentlichkeit gelangt. Die erstmalig zu Gehör gebrachte »Spinettmusik« von *Wagner-Régeny* sei einer späteren Besprechung vorbehalten, da sie inzwischen im Druck erschienen ist. Die bei dieser Morgenveranstaltung mitwirkenden Künstler können nur summarisch genannt werden: *Marianne Brugger* (Sopran), *Hans Wrana* (Baßbariton), *Hermann Hoppe* (Klavier), *Karl Bünnemann* (Oboe), *Fritz Steiner* (Bratsche).

Alfred Burgartz

Die Hochflut der Solistenkonzerte beginnt allmählich zu verebben. Gerade dieser Konzertwinter hat uns Pianisten sonder Zahl gebracht, unter denen — das muß hervorgehoben werden — auch unter den bekannten Namen zum Teil recht wertvolle Bekanntschaften waren. *Margarethe Ansorge* brachte außer Mozart und Schumann ein Werk von Conrad Ansorge, die f-moll-Sonate Werk 1, das achtbar und gekonnt ist, allerdings über die klanglichen Mittel der Nachromantik nicht hinausgeht. *Egon Siegmund* erwies sich als ein feinsinnig nachgestaltender Künstler, der sowohl der linearen Kunst eines Pachelbel als auch Regers Bach-Variationen gerecht wurde. Stärkere Farbigkeit und Dynamik würden sein Spiel noch packender gestalten. *Irene Schnering-Lafferentz* erspielte sich mit Schumanns Davidbündler-Tänzen einen beachtlichen Erfolg. Ihre Wiedergabe war durch herbe Verhaltenheit, aber auch durch einen ausgeprägten Klangsinn gekennzeichnet. Der ungarische Geiger *Emil von Telmanyi*, der in unseren Konzertsälen bereits Heimatrecht besitzt, vereinigte sich mit Prof. *Rudolf Schmidt* von der Staatlichen Hochschule für Musik zu einem künstlerisch hochbefriedigenden Zusammenspiel, das trotz der verschieden Temperamente der Ausführenden wenig Wünsche unerfüllt ließ. Das Trio des Ungarn und die Ausdruckstiefe des Deutschen kamen in den Beethoven-Sonaten c-moll Werk 24, 30 und 47, der »Kreutzersonate« wirkungsvoll zur Geltung.

Von den Sängerinnen ist an erster Stelle *Margarete Klose* zu nennen, die zwar auf der Bühne der Staatsoper noch mehr zu Hause ist, aber auch im Konzertsaal mit ihrem vollströmenden, dunklen und zugleich strahlenden Alt und ihrem echt dramatisch belebten Vortrag große Kunst gibt. Ihr Programm wies Schubert, Brahms, Dvorak, Hugo Wolf und Richard Strauß auf. In ihrem zweiten Liederabend bewies *Doris Kaehler* ihre erfolgreiche stimmliche Weiterentwicklung. Ihren etwas herben Alt steigert sie durch eine geschickte Stimmführung zu vortraglichen Leistungen, die aufhorchen lassen. Der sympathische Eindruck wird durch geschmackvolle Programmwahl und einen beseelten künstlerischen Ausdruck verstärkt. Daneben muß es merkwürdig berühren, wenn Sängerinnen wie *Florence Merzlak* in Berlin öffentlich auftreten, die nicht mehr als eine kraß dilettantische Leistung zu geben vermögen und von jeglicher Gesangs»kunst« noch meilenweit entfernt sind.

In dem *Kölner Streichquartett* lernte man eine Kammermusikvereinigung kennen, die schwungvoll und energiegeladen spielt, dabei aber eine einheitliche Klanggebung wahrt und mit feiner Dynamik aus dem Geist des Werkes heraus musiziert. Das kam sowohl bei Mozart als auch bei Reger und namentlich bei *Bruckner* zum Ausdruck. Und gerade Bruckners einziges Kammermusikwerk, das Streichquintett in F-dur, ist ein nicht alltäglicher Prüfstein für kammermusikalisches Können. Temperamentvoll und mit ausgeprägtem rhythmischem Sinn spielte das sympathische *Zernick*-Quartett slawische Werke: Smetanas e-moll-Quartett »Aus meinem Leben«, Tschaikowskijs es-moll-Quartett und unter Assistenz von *Pàl Kiss* das Klavierquintett A-dur Werk 81 von Dvorak.

Von den Orchesterkonzerten standen die Abende des Beethoven-Zyklus der Philharmoniker im Vordergrunde des Interesses. Die

achte Sinfonie dirigierte der Krefelder Generalmusikdirektor *Walther Meyer-Giesow* in rhythmischer und klanglicher Ausgewogenheit, nur manchmal etwas zu robust untermalend. Die Klavierkonzerte b-moll Werk 37 und G-dur Werk 58 interpretierte *Frédéric Lamond* mit reiner nun schon klassischer Kunst (und den ebenso »klassischen« Eigenheiten seines starken Spiels). Die »Neunte« unter *Hermann Abendroth* krönte dann den diesjährigen Zyklus in einer Aufführung, die ganz im Zeichen dramatisch geballter Wucht stand. Fast allzu temperamentvoll gesteigert fügten sich die Sätze zu einer außerordentlich gestrafften Einheit, ohne daß Abendroth dabei die Gegensätze im einzelnen weniger herausarbeitete. Der Bruno-Kittelsche Chor zeigte sich den Anforderungen des Schlußsatzes voll gewachsen, und auch das Solisten-Quartett mit *Käte Heidersbach*, *Elenor Schloßhauer*, *Hans Fidesser* und *Ernst Osterkamp* leistete Gutes. Zwischen diesen beiden Abenden brachte die Kammermusikvereinigung der Philharmoniker ein Programm, das mit dem Klaviertrio B-dur Werk 11 und dem Septett Es-dur Werk 20 klassische Kammerkunst in der Vollendung bot. Für Beethoven-Lieder setzte sich *Eva Liebenberg* ein.

Eine leider zu wenig beachtete Veranstaltung war das »*Westfalen-Singen*«, ein Chorkonzert des *Männergesangvereins Neheim i. W.*, das unter der Leitung des Komponisten *Georg Nellius* die »Duiske Messe«, die einzige moderne mundartliche Messenkomposition, brachte und die hervorragende Stimm- und Chorkultur dieser kleinen westfälischen Stadt erwies. *Hermann Killer*

BRESLAU: Die Bach-, Händel-, Schütz-Feiern wickeln sich hier nach einem wohldurchdachten Plane ab. Alle Aufführungen sind gut besucht, sorgsam vorbereitet und ihrer Auswirkung sicher. Was die kirchlichen Feiern anlangt, so bestrebt man sich, aus dem Schema des »Kirchenkonzerts« heraus zu liturgischem Aufbau und gottesdienstlicher Gestaltung zu gelangen. Die musikalischen Führer der Bewegung sind: *Otto Burkert*, *Gerhard Zeggert*, *Gotthold Richter*, *Johannes Piersig*, *Gerhard Bremsteller*, *Fritz Axenfeld*. Der Lehrergesangverein unter *Wilhelm Sträußler* stand im Rahmen der Feiern an hervorragender Stelle. Auch der Bach-Abend, den der Organist am Berliner Dom, Hans-Jürgen Ziehm, als Gast der Katharinenkirche gab — er spielte den 3. Teil der Klavierübung, die sogenannte deutsche Orgelmesse —, wurde durch Schriftverlesung und Gemeindegesang zur kultischen Feier gestaltet. Das ist die rechte Art, Kirchenmusik und Volk in Verbindung zu bringen.

In der Philharmonie erschien zum ersten Male *Hans Pfitzner* als Dirigent. Unerklärlicherweise hatte man für dieses Ereignis — ein solches war es in künstlerischer Hinsicht in vollstem Maße — so wenig geworben, daß der Saal bei weitem nicht ausverkauft war. Die gekommen waren, nahmen die starken Eindrücke, die von dem großen Komponisten und Dirigenten ausgehen, mit aufgeschlossenen und begeisterten Herzen auf. Im übrigen stehen die Veranstaltungen der Schlesischen Philharmonie, mit Ausnahme der kammermusikalischen Veranstaltungen, nicht allzu hoch im Kurse. Man muß immer wieder darauf hinweisen, daß die ganze Einrichtung und Form dieser Konzerte, ohne Veränderung aus der alten Zeit übernommen, revisionsbedürftig sind. Ein festliches Ereignis wurde das Konzert, das mit dem 60. Geburtstag des Dirigenten in der Philharmonie, *Hermann Behr*, zusammenfiel. Der länger als drei Jahrzehnte in Breslau tätige Orchester- und Chorleiter, seiner umfassenden künstlerischen Fähigkeiten wegen sehr geschätzt, war Gegenstand verdienter Ehrungen.

Großen Anklang finden in Breslau die von bekannten Künstlern veranstalteten Hauskonzerte. Die Veranstalter verstehen es, den Abenden eine bestimmte Note zu geben, es bildet sich in den der Kunst zugewandten Häusern eine Hörgemeinschaft, hier ist Raum für belehrende, der musikalischen Erziehung dienende Worte und für Programme, die der herkömmliche Musikbetrieb nicht kennt. Eingeführt hat diese Hauskonzerte die Sängerin *Kraeker-Dittrich*. Schüler des bekannten Pianisten und Pädagogen *Pozniak* spielten kürzlich an drei Abenden Bachs Präludien und Fugen aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers, *Käte Sträußler* veranstaltet einen sehr stimmungsvollen Schubert-Abend. *Rudolf Bilke*

LEIPZIG: Im 15. Gewandhausabend gab *Hermann Abendroth* der 5. (B-dur) Sinfonie Bruckners eine monumentale Ausdeutung; im ersten Teile des Abends sah sich *Walter Gieseking* nach seiner feingeistigen und über alle Maßen klangschönen Wiedergabe von Schumanns Klavierkonzert stürmisch gefeiert. Das folgende Konzert leitete gastweise Generalmusikdirektor *Paul Schmitz*, dessen großzügige Darstellung von Brahms' erster

Sinfonie starken Eindruck hinterließ. Einer freundlichen Aufnahme begegnete in diesem Konzert die *Uraufführung* eines »*Sinfonischen Vorspiels für Orchester*« von *Hermann Ambrosius*, einer charaktervollen, mit starkem Können geformten Komposition. Gleichfalls eine *Neuheit* war das *a-moll-Konzert für Violoncello* von *Franz Schubert*, das *Gaspar Cassado* nach Schuberts Sonate für Klavier und Arpeggione frei bearbeitet und damit den Cellisten ein willkommenes Geschenk gemacht hat; *Cassado* erspielte sich damit einen rauschenden Erfolg. Eine weitere Neuheit waren im 17. Konzert die »*Festo Romane*« von *Ottorino Respighi*, doch wirkte dieses zwar raffiniert gemachte, aber recht brutale Lärm- und Spektakelstück ganz äußerlich und war neben Händel, dem der erste Teil des Konzerts galt, durchaus fehl am Ort. Als Solistin sah sich *Viorica Ursuleac* mit Händelschen Arien und einigen von Richard Strauß für sie persönlich instrumentierten, in dieser Fassung erstmalig gesungenen Liedern lebhaft gefeiert.

Im 19. Gewandhauskonzert fand die *Uraufführung* eines neuen Orchesterwerkes »*Musik mit Mozart*«, sinfonische Varianten für Orchester von *Philipp Jarnach*, eine freundliche Aufnahme. Es sind dies keine Variationen im herkömmlichen Sinne, vielmehr stellt das Werk in vier gedrängten Sätzen den geschlossenen Aufbau einer Sinfonie dar, deren Thematik aus melodischen und harmonischen Umbildungen des dem E-dur-Klaviertrio von Mozart entnommenen Themas besteht. Den Spuren seines Lehrers Busoni folgend bringt Jarnach einmal hier seine Mozart-Verehrung zum Ausdruck, andrerseits formt er in geistvollem Satz einprägsame musikalische Bilder, die durchaus persönliche Züge tragen. Das 20. Konzert brachte nach alter Tradition Beethovens Neunte, die *Hermann Abendroth* in klarem musikalischen Aufbau mit gewaltigen Spannungsenergien erfüllte und zu einem rechten Hohelied der Freude gestaltete. Hervorragendes leisteten das Orchester und der Chor; das Soloquartett war bis auf den etwas spröden Baß von *Fred Drissen* mit *Ria Ginster*, *Hildegard Hennecke* und *Hans Fidesser* glänzend besetzt. — Die Frage der *Leitung des Gewandhauschores* ist nunmehr dahin geregelt worden, daß die in den Anrechtskonzerten des Gewandhauses zur Aufführung kommenden Chorwerke in Zukunft vom Gewandhauskapellmeister *Abendroth* geleitet werden, während die vom Rat der Stadt Leipzig mit dem Gewandhauschor veranstalteten Konzerte (Matthäuspassion, Weihnachtsoratorium usw.) der Leitung von *Günther Ramin* unterstehen werden, der außerdem noch zwei städtische Sonderkonzerte leiten wird. Als erstes dieser von der Stadt in Verbindung mit der *NS-Kulturgemeinde* alljährlich geplanten *Sonderchorkonzerte* fand im Gewandhaus eine Aufführung von *Verdis* »*Requiem*« statt, wobei sich Ramin als geistig lebendiger Führer erwies, der in dem durch den Leipziger Lehrergesangverein verstärkten Gewandhauschor und dem Gewandhausorchester vokale und instrumentale Mittel von unbegrenzter Ausdrucksfähigkeit zur Verfügung hatte, denen das Soloquartett (*Hilde Wesselmann*, *Margarete Krämer-Bergau*, *Hans Hoefflin*, *Ernst Osterkamp*) nicht nachstand. Am Heldengedenktag brachte Prof. *Max Ludwig* mit dem *Riedel-Verein* Mozarts große Messe in c-moll zur Aufführung in der Bearbeitung von *Aloys Schmitt*, der das unvollendet gebliebene Werk durch andere Mozartsche Kirchenstücke ergänzt hat. Das namentlich in den Chören hochbedeutsame Werk hinterließ starken Eindruck, an dem auch die Solisten (*Ria Ginster*, *Alice Brandt-Rau*, Dr. *Hans Hoffmann*, *Philipp Göpelt*) Anteil hatten. — Mit einer *dreitägigen Bach-Feier* ehrte die *Stadt Leipzig* das Gedächtnis des großen Thomas-Kantors an seinem 250. Geburtstage. Der erste Abend war ein *Orgelkonzert* in der Thomaskirche, das *Günther Ramin*, der berufenste unter allen heutigen Bach-Interpreten, mit einem in großartiger Steigerung aufgestellten Programm ausführte. Am zweiten Abend wurden *Kammermusikwerke*, vorwiegend aus der mittleren Schaffensperiode des Meisters, zu Gehör gebracht, deren Höhepunkt die Wiedergabe des *dritten Brandenburgischen Konzerts* in *solistischer Besetzung* bildete. Ein ausgezeichnet gelungener Versuch, denn da jede Stimme mit einem Meister seines Instruments besetzt war, kam die Dreichörigkeit und das kunstvolle Stimmengeflecht in einer Klarheit wie sonst nie zur Geltung. Ein *Kantaten-Abend* in der Thomaskirche brachte diese Feiern zum Abschluß. *Karl Straube* führte mit seinem *Thomanerchor* und tüchtigen Solisten drei der schönsten Kantaten aus der Leipziger Zeit vor und schuf damit einen Abend, der hier, an der traditionsreichsten Stätte der einstigen Wirksamkeit Bachs, unvergeßliche Eindrücke hinterließ.

Alljährlich tritt die *Opernschule des Landeskonservatoriums* mit einer Opernaufführung vor die Öffentlichkeit. Man hatte sich diesmal das Ziel besonders hoch gesteckt und Mozarts

»*Don Giovanni*« dazu ausgewählt. Der Versuch glückte aufs beste; die Schüler des Instituts zeigten eine gute musikalische und darstellerische Begabung und boten zum Teil hart an der Bühnenreife stehende Leistungen. Die Aufführung, musikalisch von Dr. *Max Hochkofler*, szenisch von *Hans Lißmann* geleitet, fand starken Anklang und erlebte mehrere Wiederholungen. *Wilhelm Jung*

MANNHEIM: Die Akademiekonzerte beschlossen ihren diesjährigen Zyklus mit einer schlechthin vollendeten, wahrhaft mitreißenden Aufführung von Beethovens »Neunter Sinfonie«, die von *Philipp Wüst* mit erstaunlicher Reife ausgedeutet und mit feurigem Temperament zum Klingen gebracht wurde. Orchester und Chor (Lehrergesangverein) ließen keinen Wunsch offen; eher schon das Quartett der Solisten, unter denen *Hölzlins* warmer und kerniger Baß hervorleuchtete. Vorher spielten die beiden Konzertmeister des Mannheimer Orchesters *Kergl* und *Korn* das ebenso schöne als schwierige Doppelkonzert von J. S. Bach, von Wüst einfühlsam begleitet. Auch *Edwin Fischer*, der nach langer Pause wieder in Mannheim mit seinem Kammerorchester konzertierte, huldigte dem Genius Bachs mit dem d-moll-Konzert, das von Haydns D-dur- und Mozarts Konzert in Es sinnig umrahmt war. Fischer bezauberte wie nur je. Insbesondere die von ihm improvisierten Solokadenzen entzückten den Kenner. J. S. Bach war eine großangelegte Feier in der Christuskirche gewidmet, die in drei Abenden Orgelwerke, Orchesterwerke und als krönenden Abschluß die Johannes-Passion darbot — alles unter Leitung des hervorragenden Orgelvirtuosen und Bach-Kenners *Arno Landmann*. Auch die Städt. Hochschule für Musik und Theater hatte zu einem Bach-Abend in den stimmungsvollen Rittersaal des Schlosses eingeladen. Unter der energischen Leitung des Direktors *Chl. Rasberger* wurde die herrliche D-dur-Suite gsspielt, ferner das schöne Konzert für vier Klaviere, wobei sich die Herren *Rehberg*, *Oehler*, *Schery* und *Jula Kaufmann* rühmlich hervortaten. Prof. *Wührer* spielte mit großer Bravour das A-dur-Klavierkonzert. *Fritz Schmidt* (Ludwigshafen) führte mit dem vielversprechenden neugegründeten Hochschulchor drei wundervolle Choräle auf und leitete auch den »Actus tragicus«.
Das Reichssinfonieorchester unter Leitung *Franz Adams* ließ sich wiederum mit einem besonders farbigen Programm hören. Auf Schuberts feingespielte »Unvollendete« folgten Regers »Hillervariationen«. Mit Liszts virtuosischem »Totentanz« ernteten Adam und der Solist des Abends, *Otto Voß*, stürmischen Beifall. *Hans F. Redlich*

RECKLINGHAUSEN: Mit der Übernahme der kulturellen Belange Recklinghausens durch die *NS-Kulturgemeinde* hat das Musik- und Theaterleben der vestischen Hauptstadt eine vorbildliche Gestalt angenommen. Unter der Leitung des Kreiskulturwarts Dr. *Büchler* sind sämtliche kulturell bestrebten Kreise Recklinghausens zu einer festen Einheit zusammengeschmolzen worden. Besonders auf die Arbeit *Hans Boekes* und *Bruno Hegmanns*, unter deren Obhut das Recklinghäuser Collegium musicum und der Recklinghäuser Madrigalchor stehen, ist in diesem Zusammenhange anerkennend hinzuweisen. In Weiterführung ihrer bereits seit einigen Jahren unter den größten Schwierigkeiten musterhaft geführten Arbeit — es sei hier an Aufführungen der Hymnen von Ludwig Weber, der Haasschen Singmesse, der »Kontrapunktischen Variationen« von *August Reuß* (Uraufführung) und an Konzerte mit alter Musik erinnert — boten diese Vereinigungen in diesem Jahre im Rahmen einer Reihe von sechs Konzerten in solider Wiedergabe weniger bekannte ältere und neuere Werke. Wir nennen hier neben Webers Chorgemeinschaften, einer Barock-Suite von Atterberg und der Knabschen Weihnachtskantate vor allem das »Klingende Jahr« von Otto Siegl. Lebhafte Anerkennung fand das in diesen Tagen die Konzertzeit 1934/35 abschließende Recklinghäuser *Bachfest*, dessen Höhepunkt eine Aufführung der »Johannes-Passion« bildete. — Die Oper Recklinghausens wird durch das Stadttheater Münster betreut, das im Laufe dieser Spielzeit Aufführungen von Mozart-Anheißers »Figaros Hochzeit«, Berend-Rubes Neugestaltung des Verdischen »Troubadour« usw. bot. Als Glanzpunkt ist eine Aufführung des *Pfitzner*schen »Armen Heinrich« unter der Stabführung des Komponisten anzusehen. *Gerhard Kaschner*

OPER

BERLIN: In Gegenwart des Führers und Reichskanzlers *Adolf Hitler* ist in der *Berliner Staatsoper* »*Die Ägyptische Helena*« von *Richard Strauß* gegeben worden. Diese Aufführung, die von Operndirektor *Clemens Krauß* dirigiert wurde und ein Ensemble

herrlicher Stimmen bot, war auch aus dem Grunde bemerkenswert, weil Richard Strauß mit Clemens Krauß nicht nur eine *Neuinszenierung*, sondern auch eine *Neufassung* der Oper verabredet hatte, die nun gezeigt wurde und gewissermaßen als authentische Form gelten kann. Man erinnert sich an die Uraufführung der »Ägyptischen Helena« in Dresden 1928, wo die Wiedergabe dieses Werkes im Zeichen Hofmannsthals stand: das Archäologisch - Geheimniskrämerische, das barocke Schwelgen der Phantasie, der Mischstil, für den Librettisten von Strauß so charakteristisch, wurde damals auch in der Ausstattung besonders betont. Hier ist nun bei Strauß eine Besinnung auf den eigentlichen Kern der Fabel eingekehrt, und die neue Ausstattung huldigt jetzt mehr einer ernsten Monumentalität: gleich der Beginn der Oper, das Felsgestade vor Poseidons Palast, offenbart einen gigantischen Realismus von fast homerisch-klassischem Gepräge. Nur das zweite Bild in der Grotte, eine Dekoration mit einem Taumel von Blau und Grau und zuviel Silber, in der Mitte das Prunkbett für »Helenas Erwachen«, wich von dieser Linie ab und neigte schon beinahe zu einer Szenerie für den Film. Großartig jedoch wieder das »Afrikanische Zelt« mit sandgelben Farben, auch räumlich so hervorragend angeordnet, daß sich die Pantomimen des zweiten Aufzuges ohne störende Komplikationen vollziehen konnten. In der sogenannten »Salzburger Bearbeitung« (mit Wallerstein) hatte Strauß bereits einen Schritt zur Neufassung dieser Oper unternommen, aber die Lösung des Problems war ihm damals noch nicht völlig geglückt. Die Hirngespinste des Menelas', die »falsche« Helena und Paris, alle diese Luftgebilde, die den Helden locken, hat man früher nur als Chor gehört; nunmehr sieht man sie wie Dämmerschwaden aus den Gesteinen herausquellen, und sie sind greifbar. Hinsichtlich des Musikalischen hat Strauß auch einige Kürzungen und Straffungen sich abgerungen, auch wurden gewisse Stellen offenbar uminstrumentiert. Als Helena hat sich *Viorica Ursuleac* an diesem Abend selbst übertroffen. Heldisch und lyrisch zugleich war der Menelas von *Franz Völker*. Ein richtiger »griechischer Othello«. *Käte Heidersbach* als Aithra hatte mühelos das hohe C, aber diese Rolle benötigt einen Schuß Soubrettentum und grazioso, der fehlte. Der schönste Tenor der Staatsoper, *Helge Roswaenge*, war Da-ud. *Jaro Prohaska*, in wenigen Jahren ein Darsteller ganz großen Formats geworden, spielte den plump werbenden Fürst Altair, den »Ochs« der afrikanischen Berge. *Gertrud Rünger* mit strömendem Mezzoalt: die »allwissende Muschel«. Regie: *Rudolf Hartmann*. Bühnenbild: *Ludwig Sievert*. Richard Strauß mußte sich in dem tosenden Beifall viele Male zeigen.

Alfred Burgartz

Der *Deutschen Volksoper im Theater des Westens* kommt eine besondere Aufgabe im Berliner Musikleben zu. Sie vermittelt einer beträchtlichen Hörerschar, die sich in erster Linie aus werktätigen Volksgenossen zusammensetzt, die ersten Operneindrücke überhaupt und hat dementsprechend auch ihren Spielplan aufgebaut. Jeder Versuch, mehr deutsche Spielopern zu geben, muß begrüßt und gefördert werden. Waren jedoch bisher die künstlerischen Eindrücke in der deutschen Volksoper zwiespältig, da die vorhandenen Kräfte zum Teil nicht den notwendigen Erfordernissen entsprachen, so kann die »*Martha*«-Aufführung als die geschlossenste künstlerische Leistung gelten. In der Heranbildung eines gut aufeinander abgestimmten Ensembles sind beachtliche Fortschritte erzielt worden. Gerade »Martha« mit ihren vier anspruchsvollen, aber dankbaren Hauptpartien kann als guter Prüfstein für das Können einer Opernbühne dienen. Unter der Spielleitung von *Theo A. Werner*, die das Buffoneske stark herausgearbeitet hatte und unter der musikalischen Stabführung von *Walter Hochtritt* ersangen sich der neue Tenor *Richard Sengeleitner*, *Irmgard Armgart* als koloraturgewandte Martha, *Herta Danner* und *Rolf Heide* einen schönen Erfolg, der hoffentlich Ansporn zu einer weiteren Leistungssteigerung und damit zu einer Festigung des künstlerischen Rufes dieser Oper in weiten Volkskreisen führt.

Für ihre Osteraufführungen des »*Parsifal*« hatte die Staatsoper die Hörthsche Spielführung und den szenischen Rahmen von *Aravantinos* beibehalten. Er ist stimmungsvoll in der zu monumentalen Wirkungen strebenden Farbigkeit und Raumgestaltung, bedürfte aber doch — namentlich in Klingsors Zaubergarten — einer durchgehenden Erneuerung. Auch die Tracht der Gralsritter wünschte man sich mehr unserem Empfinden angeglichen. So lag der künstlerische Schwerpunkt der Aufführung in den Leistungen der Solisten. *Robert Heger* am Pult unterstrich die dramatischen Stellen und überbrückte so am

besten die Längen, die der »Parsifal« bei allen Schönheiten aufweist. *Gertrud Rünger* als Kundry beherrschte zeitweilig die Bühne: eine durchdachte, stimmlich und darstellerisch klug gesteigerte Leistung. *Max Lorenz* als idealer Parsifal, sieghaft singend und glaubhaft den »reinen Toren« verkörpernd, *Herbert Janssen* als lyrischer, aber trotzdem eindrucksvoller Amfortas und *Kipnis* als Gurnemanz waren die Träger der Hauptpartien. Die erlesenen Stimmen des Blumenmädchen-Ensembles und die klangschönen Chöre rundeten das Bild der Aufführung nach der gesanglichen Seite aufs vorteilhafteste ab.

Hermann Killer

BRESLAU: Bei den Haushaltsberatungen in der Stadtverwaltung wurde festgestellt, daß der Theaterbesuch sehr zu wünschen übrig läßt. Im Opernhause sind durchschnittlich etwa 65 % der verfügbaren Plätze verkauft worden. Das Schauspiel ist noch erheblich schwächer besucht. »*Breslau ist keine theaterfreudige Stadt*«, so erklärte man das entmutigende Ergebnis der Übersicht. Der Gründe für den schlechten Besuch gibt es viele. Die wichtigste Frage ist aber die: Befriedigt das Theater die Ansprüche der Besucher oder besitzt es in seinem Spielplan und in der Wiedergabe der Werke nicht genug Werbekraft? Der Spielplan der Breslauer Oper bringt die meisten der bekannten und — im Sinne der herkömmlichen Spielplanpolitik verstanden — gangbaren Werke, von der *Cavalleria rusticana* bis zum *Tristan*. Er ist bunt und vielgestaltig, weil man es eben auf verschiedene Arten versucht, an das Publikum heranzukommen. Kunsterzieherische Richtlinien sind nicht zu erkennen. Um die Aufführungen gibt man sich alle erdenkliche Mühe, es wird mit unermüdlicher Hingabe gearbeitet. Aber es fehlt an Kräften, die auf die Hörerschaft in besonderer Art anziehend wirken. Die Theorien von der Anonymität der Aufführungen, die Erklärungen gegen Personenkult sind ideal gedacht, aus tiefem Kunstsinn herausgeboren, aber sie sind nicht theatermäßig. Das Theater hat seine eignen Gesetzmäßigkeiten. Es zeigt sich hier und anderwärts. Wenn die Koloratursängerin *Erna Sack*, die Spezialistin der dreigestrichnen Oktave, auftritt, ist das Haus voll. Unser Opernensemble bedarf der Umgestaltung. Wollte man einzelne Aufführungen besprechen, so würde man immer die gleichen Erscheinungen hervorheben müssen: Ausgezeichnete Kapellmeisterleistungen (*Franz von Hoeßlin, Richard Kotz*), gute Eindrücke von dieser oder jener Partie, aber niemals eine geschlossene Wirkung, trotz aller Arbeit.

Hinsichtlich des Besuchs hat man mit der Operette natürlich mehr Glück. Zur Zeit fesselt »*Fanny Elßler*« die Leute ans Theater.

Rudolf Billke

DUISBURG: Das besondere Ereignis der letzten Spielmonate war neben der Uraufführung der Gutheim-Operette die kurz nach der Dresdner Uraufführung herausgebrachte westdeutsche Erstaufführung des »*Günstling*« von *Wagner-Régeny*. Die Oper hinterließ auch hier unter der musikalischen Leitung *Paul Drachs* starke Eindrücke. Vornehmlich jedoch konnte die Aufführung von der szenischen Seite her befriedigen. In die künstlerischen Bühnenbilder, die *Caspar Neher* entworfen hatte, gliederte *Rudolf Scheel* seine Regie ein, großzügig Linien und Flächen gegeneinander absetzend und glücklich mit der statischen Wirkung eine innere Dynamik verbindend. Eine in ihrer scharfen Charakterisierung ungemein durchdachte Leistung bot *Jan Witin* in der Titelrolle. Neben ihm sind noch *Olga Schnau* (Königin), *Theo Thement* (Gill) und *Ellen Schiffer* (Jane) zu nennen. — Im übrigen kam die zeitgenössische Musik mit der »*Josephslegende*«, für die *Ernst Utthoff* eine ausgezeichnete tänzerische Lösung schuf, und mit *Wolf-Ferraris* heiterem Intermezzo »Susannens Geheimnis«, das durch *Berthold Lehmann* in allen seinen musikalischen Feinheiten verlebendigt wurde, zur Geltung. Lehmanns besondere Gabe, auch sonst stiefmütterlich behandelten Repertoireopern durch die Unmittelbarkeit seiner musikalischen Leitung den Charakter des Ungewöhnlichen zu geben, erwies sich weiterhin an Neueinstudierungen der »Fledermaus« und des »Zar und Zimmermann«, welch letztere auch szenisch durch Scheels Regie bis ins kleinste intensiv durchformt war. Eine Neueinstudierung der »Toten Augen« (unter der Direktion *Richard Hillenbrands*) galt wohl nur als Lückenbüßer im Repertoire.

Wolfgang Steinecke

MANNHEIM: Als eine der ersten Bühnen nach Dresden führte das Mannheimer Nationaltheater *Wagner-Régenys* »*Günstling*« auf. Die Aufführung war musikalisch unter *Philipp Wüst* musterhaft vorbereitet und durchgeführt. In den Hauptrollen gaben *Kuppinger*, *Paula Buchner*, *Hölzlin*, *Gussa Heiken* sowie *Heinz Daniel* gesanglich wie darstelle-

risch Vollendetes. Szenisch litt die Vorstellung einigermaßen unter der etwas schwankenden Regie *H. Altmanns*, der sich in dem verschachtelten Bühnenbild *Blankes* augenscheinlich nicht allzu wohl fühlte. Ein Sonderlob den ungemein schwierigen Männerchören. Das geistreiche, wenn auch stilistisch recht bunt wirkende Werk fand eine sehr warme Aufnahme.

Hans F. Redlich

* KRITIK *

MUSIKALIEN

HERMANN THIESSEN: *Grundlegende Violinübungen in übersichtlicher Zusammenstellung zur Förderung der Tonreinheit, der Sicherheit und Gewandtheit im Greifen und zur Erlangung einer guten Bogenführung.* Verlag: Chr. Friedr. Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.

Unter Verwertung aller geigenpädagogischen Erkenntnisse und Erfahrungen, aller erprobten Erziehungs- und Unterrichtsmittel, hat Hermann Thiessen hier ein Übungswerk geschaffen, das neben jeder Violinschule und später als tägliche Übung benutzt werden kann. Es verfolgt den Zweck, das vom Schüler bereits erworbene musikalische Fühlen und Denken zu verfeinern und zu vertiefen, sein elementar-theoretisches Wissen, seine Griff- (erste Lage) und Bogentechnik zu befestigen und zu dauerndem Besitz werden zu lassen. Ein festgefügter, umfassender Unterbau soll die spätere Aufwärtsentwicklung ermöglichen und sichern helfen. Als stoffliche Grundlage dienen unsere gebräuchlichsten Dur- und Molltonleitern und die daraus geschaffenen kleinen Gebilde. Das stark fördernde Auswendigspielen und Kontrollieren vor dem Spiegel ist möglich. Die Methode ist psychologischer Natur, vom Leichten zum Schweren planmäßig fortschreitend. Ein Werk, das jedem Pädagogen Vieles, Neues, Wesenhaftes und Grundlegendes der Technik zu geben vermag und den Schüler zum bewußten Musizieren anhält, führt und erzieht.

Fritz Hofer

DIETRICH BUXTEHUDE: *»Alles, was ihr tut mit Worten oder mit Werken«, Kantate für Baß- und Sopransolo, vierst. Chor, Streicher und Orgel; hrsg. von Max Seiffert. Organum I, 22.* Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Allen Freunden Buxtehudischer Kantatenkunst wird diese von Seiffert mit gewohnter Sorgfalt herausgegebene Kantate eine wesentliche Bereicherung bedeuten. Sie bietet, wie so viele ihrer Schwestern, den kleineren Chören und Collegia musica in verhältnismäßig müheloser Arbeit den ganzen Zauber norddeutscher Barockmusik, die ja auch keinen Geringeren als Seb. Bach so gefangen nahm, daß er Pflicht und Beruf darüber vergaß. Gerade die vorliegende Kantate ist im Bach-Gedenkjahr sonderlich dazu geeignet, eine der Quellen aufzuweisen und weiteren Kreisen mitzuteilen, die die große spätbarocke Kunst des Thomaskantors gespeist haben. *Werner Korte*

COURTLANDT PALMER: *Klavierquintett.* Verlag: Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Eine sehr musikantische aber leider völlig unoriginelle Arbeit eines verhinderten Romantikers. Regerisch-Brahmsschen Klavierstil in romantische Farben tauchend, tut es gewichtig und umfangreich. — Unsere Musiker dürften andere Aufgaben haben! *Werner Korte*

* MUSIKALISCHES PRESSEECHO *

STEFFANI, EIN ZEITGENOSSE HÄNDELS

Agostino Steffani wurde am 25. Juli 1653 zu Castelfranco bei Padua als Sohn einfacher, nicht sehr begüterter Eltern geboren. Aber ihm war in die Wiege ein Schatz gelegt, der sich mit Gold nicht aufwiegen läßt, nämlich eine klangvolle Stimme. Sie verschaffte ihm die Aufnahme in den berühmten Sängerchor von St. Marco in Venedig. Als der kleine Chorschüler einstmals im genannten Dom während eines Pontifikalamtes ein Solo sang, wurde der bayerische Graf Tattenbach auf ihn aufmerksam. Tattenbach fand Gefallen an dem munteren, sehr geweckten Jungen



und nahm ihn mit Genehmigung der Eltern 1667 mit sich nach München, wo er auf Kosten des Kurfürsten eine vorzügliche wissenschaftliche und besonders musikalische Ausbildung erhielt. 1674 wurde Steffani zum Hofmusikus, 1675 zum Hoforganisten, 1681 zum »Kurfürstlichen Kammermusikdirektor« ernannt. 1680 war er in der Frauenkirche zu München zum Priester geweiht und erhielt den Titel Abbate.

Schon 1673 war er in Rom zu Bernabei in Beziehung getreten. Durch Steffanis Vermittlung wurde Bernabei Hofkapellmeister in München. Die 17jährige Freundschaft mit diesem hervorragenden Meister aus der Schule Palestrinas bedeutete für Steffani ein ebenso mächtige Förderung wie das gleichzeitige Studium der Philosophie und Mathematik, dem er sich in der aufblühenden Residenz des jungen Kurstaates Bayern hingeben konnte. So stand er geistig und künstlerisch auf der Höhe, als 1685 gelegentlich der Hochzeit des Kurfürsten Maximilian Emanuel von Bayern der Herzog Ernst August von Hannover ihn in München kennen und seine Musik würdigen lernte. Der Herzog suchte gerade einen tüchtigen Kapellmeister für das neuerbaute Theater in Hannover, und der Bayerische Kammermusikdirektor Abbate Steffani wurde zum »Herzogl. Hofkapellmeister« ernannt. Er traf 1689 in Hannover ein. In seiner neuen Stellung fühlte er sich bald heimisch, fand er doch in Hannover viele italienische Landsleute, Vertreter der redenden und bildenden Künste, von Johann Friedrich und Ernst August berufen, vor. Unter diesen sei nur genannt Hortensio Mauro, dieser feingebildete Hofmann, der, ohne offizielle Anstellung, tatsächlich das Amt eines Oberzeremonienmeisters einnahm, der auch für Steffani die Libretti verfaßte. Zu ihnen gesellte sich nun Steffani, der philosophisch fein gebildete Kopf, neben einem Leibniz und der geistig bedeutenden Herzogin Sophie. Wie für den großen Philosophen, so hatte die Fürstin auch für Steffani stets einen Sessel in ihrer Nähe frei. »Steffani hat es gesagt« — das war für sie in musikalischen Fragen entscheidend. So sehr besaß er ihr Vertrauen.

Hannover stand damals im Zeichen großen

Aufstiegs. Je näher der Kurhut winkte, desto größer die Prachtentfaltung. Vor allen Dingen wurde auf dem Gebiete der Musik nicht gekargt, und als das neue Opernhaus eingeweiht wurde, da ging Steffanis Oper »Enrico Leo« (Heinrich der Löwe) mit großem Aufwand über die Bühne. Im ganzen hat Steffani in München und Hannover 18 Opern komponiert. Mit Steffanis Opern begann die erste Musikepoche für Hannover. Denn bislang hatte nur der Stadtpfeifer mit seinen Gesellen für die musikalischen Bedürfnisse der Bürger gesorgt. Jetzt hörte man berühmte Sänger und Sängerinnen und tüchtige Virtuosen. Wie groß die Zugkraft der Steffanischen Opern damals war, das beweist das damalige Hamburg. Ihnen verdankt das Hamburger Theater 1690 bis 1702 unter Keyser seine Blütezeit. Für Hannover brachten sie freilich nur einen Märzfrühling; denn der Tod des Kurfürsten Ernst August (23. Jan. 1698) bedeutete auch das Ende der hannoverschen Oper.

(Postzeitung, Augsburg, 19. 4. 1935)

WIE SPIELT MAN BACHS KLAVIERWERKE?

Seit den Wiedererweckern der Bachschen Klaviermusik Bülow und Liszt hat sich eine Romantisierung im Bach-Spiel eingebürgert, die, auf einer anderen Musikauffassung fußend, ihr nicht ganz entspricht. Statt auf höchste Klarheit der polyphonen Stimmführung zu achten, verlegte man das Hauptgewicht auf eine mehr gefühlsmäßige Wedergabe, und brachte dadurch einen Ausdruck hinein, der nie darin lag, nie darin liegen konnte. Die Mittel dazu waren öftere Tempoveränderungen innerhalb eines Satzes, scharfe Akzentuierungen, häufig eintretende große Tonschwellungen, vor allem das gewohnheitsmäßige dynamische Abschwächen der Schlüsse. Typisch für diese stilistisch unrichtige Wiedergabe ist die von Hans von Bülow besorgte Ausgabe der chromatischen Fantasie und Fuge, die er später selbst verwarf. Bei Vermeidung der eben erwähnten Fehler können die Bachschen Klavierwerke auch bei Wiedergabe auf unserem Flügel reichen Genuß bieten; am besten eignen sich dazu alle jene Werke, die auf dem Klavichord gut wirken und mehr kantablen Charakter haben, also die Inventionen und Sinfonien und diejenigen Präludien und Fugen, die weniger auf einer schnellen und fortlaufenden Bewegung beruhen, sondern einen starken Ausdruck verlangen. Solche Werke auf dem Cembalo gespielt, bekommen einen mehr orgelmäßigen Charakter, der auch berechtigt ist, da ja Bachs Klavierkunst letzten Endes in seinem Orgelspiel wurzelt.

Alfred von Sponer
(Leipziger Neueste Nachrichten, 7. 4. 1935)

QUELLEN DER OPER

Diesen Eindruck des *Stillstandes im Schöpferischen* erhalten wir wenigstens, wenn wir unsere Opernspielpläne betrachten. In Wahrheit ist die Oper selbst in einer tiefgehenden *Wandlung* begriffen, die sich erst mit der Zeit stärker auswirken dürfte. Die einzige Uraufführung von Bedeutung in dieser Spielzeit, die von Wagner-Régenys Oper »Der Günstling« in Dresden, ist dafür ein wesentliches Beispiel. Starkes Effekttheater, durch Neher gewonnen aus einem Schauspiel Victor Hugos, und eine konzertante Haltung der Musik kennzeichnen sie.

Sprechbühne und Konzertmusik: es waren von jeher die beiden Hauptquellen, die das merkwürdige Gebilde Oper speisten, jenes Gebilde, das sich aus Drama, Tanz, Schaugepräge und Musik zusammensetzt. Im *Wechselspiel der Kräfte* kämpfte im Laufe der Jahrhunderte nun bald das *Drama*, bald die *Musik* um die Vorherrschaft. Es konnte nicht ausbleiben, daß eine Zeit, die Lessing, Goethe, Schiller, Kleist und Hebbel hervorbrachte, auch dem Drama in der Musik zum Siege verhalf. Es wurde durch Wagners Werk gekrönt. Zeiten des dramatischen Verfalls mußten folgerichtig auch das *Gegengewicht der reinen Musik* wieder stärker zur Geltung bringen. Von der Sprechbühne her erhielt das Opernschaffen in jüngster Zeit keine starken Antriebe mehr. So wuchs die Gegenwirkung auf das sinfonische Musikdrama. Im Gegensatz zu den romantischen Musikdramatikern (Weber, Marschner und Wagner) kehrten die neueren Komponisten, wie alle Musiker vor und mit Beethoven, zum Konzertsaal zurück, zu dieser Werkstatt der Tonschöpfer, dieser Formenschmiede der Musik, sie kehrten zurück, bevor sie sich der Oper zuwandten und ihr wieder konzertante Formen einprägten. Dieser *Drang zur »Nummern-Oper«*, wie er sich auch bei Wagner-Régeny äußert, eignet heute fast allen Musikern der neueren Generation.

Karl Schönewolf
(Hamburger Fremdenblatt, 20. 4. 1935)

NEUE WEGE DER VOLKSMUSIK

Die Pflege des Bandoneonspieles ist heute in einem Maße im Volke verbreitet, von dem sich

der Musiker kaum eine rechte Vorstellung machen kann. Schon diese Tatsache allein verbietet es, das Instrument mit einem Achselzucken als nicht »konzertsaalfähig« abzutun. Vielmehr ist es ein dringliches Gebot der Stunde, den vielen Bandoneon-Vereinigungen den rechten Weg zu weisen, um von der künstlerisch belanglosen, wenn nicht sogar verderblichen Pflege des schlecht arrangierten Opern- und Operettenpotpourris sich zu einem Niveau hochzuarbeiten, das dem Spieler wirklich musikalische Werte vermittelt. Wenn dieses Niveau heute noch nur in seltenen Fällen erreicht wird, so ist daran wohl in erster Linie der Mangel an geeigneter Literatur schuld, und es gilt nun, die deutschen Komponisten zur Schaffung von entsprechenden Werken anzuregen.

Der Grund dafür, daß dies bisher nur in sehr beschränktem Maße gelungen ist, mag wiederum darin zu suchen sein, daß unseren Fachmusikern die künstlerischen Möglichkeiten des »mehrstimmigen« Bandoneonspieles noch unbekannt sind. Man muß sich dabei von der landläufigen Vorstellung des dicken und monotonen Klanges der primitiven Ziehharmonikamusik freimachen. Gerade einige Leipziger Musiker, die übrigens auch in ihrem rein künstlerisch ausgerichteten Schaffen einen guten Namen haben, konnten als Leiter von Bandoneon-Vereinigungen schon mehrfach zeigen, daß sich beim Zusammenspiel mehrerer Bandoneen ein sehr durchsichtiges polyphones Spiel verwirklichen läßt. Die Möglichkeiten der Stimmführung sind durchaus nicht so eng begrenzt, wie man zunächst glaubt, und auch in der Abstufung der Klangstärke lassen sich Unterschiede erzielen, die den Anforderungen eines künstlerischen Ausdrucks genügen.

Wichtig ist natürlich, daß die Kompositionen inhaltlich nicht Voraussetzungen an den Spieler stellen, denen der einfache, unverbildete Volksgenosse — wohlgemerkt, nicht durch seine Schuld — heute noch nicht gewachsen ist. Anderseits aber darf eine neue Volksmusik sich auch nicht im Spielerisch-Belanglosen verlieren, sondern muß notwendig aus einer seelischen Spannung, einem inneren Schaffensdrang entsprungen sein. Das ideale Vorbild haben wir in der Volksmusik der vorbachischen Zeit, die jedem, der musikalisch ist, auch ohne lange technische Vorstudien zur eigenen Ausübung zugänglich ist und ihm Freude spendet. Es ist daher erklärlich, wenn sich die neue deutsche Volksmusik und auch die neue Bandoneonliteratur formal und im Klang hier und da an alte Formen anschließt. Doch ist damit die Gefahr gegeben, daß das Stück vom Spieler als Vorbedingung für die Aufführung eine gewisse historische Einstellung verlangt, was natürlich zu vermeiden ist. Nur einer starken musikalischen Persönlichkeit wird es gelingen, den alten Klang mit eigenem, zeitnahen Erlebnisgut zu erfüllen.

Waldemar Rosen
(Leipziger Neueste Nachrichten, 28. 3. 1935)

DIE STADT BACHS

Niemand wird behaupten, daß Leipzig eine Stadt von klassischer Schönheit sei. Zwar wollen Maleraugen bemerkt haben, daß die Lufttönungen und Himmelsspiegelungen in Leipzig geradezu an die Pariser Atmosphäre erinnern, wodurch der bekannte Goethesche Vergleich der beiden Städte eine besondere, tiefere Bedeutung erhielte. Aber der gewöhnliche Blick wird außer ein paar Türmen und Bauwerken, die zu Symbolen geworden sind, auf weite Strecken nichts als gelbe und rußgeschwärzte Häuserreihen mit bescheidenem Grün dazwischen entdecken.

Trotz dieser Kargheit in den sinnlichen Reizen hat Leipzig eine geheimnisvolle Anziehungskraft. Ich weiß, daß ich nicht der einzige bin, den es zur Zeit des Naturerwachens mit Heimwehgewalt in die Stadt Johann Sebastian Bachs treibt. Der Geist des großen Thomaskantors wird dann übermächtig lebendig. Er wandelt fast greifbar in Leipzigs Mauern, nimmt freundliche menschliche Gestalt an, geht sozusagen als spiritistisches Phantom um. Alljährlich, wenn die Karwoche herankommt, wird diese Bach-Nähe besonders heftig spürbar. Ich kenne Leute, die allen Freuden der Welt entsagen würden, wenn sich dieser Augenblick der Bach-Offenbarung verewigen könnte. Sie könnten in irgendeinem Paradies der Erde wohnen, sie würden nicht einen Moment zögern, die Pilgerfahrt nach Leipzig zur »Matthäuspassion« anzutreten. Der künstlerische Mensch weiß Bescheid um den Zauber, der etwa von Bayreuth ausgeht. Darüber spricht man und schreibt Bücher. Über den Zauber der Bach-Stätte abei spricht man nicht, und ich kenne auch kein Buch, das die Empfindungen ausdrückt, die hier, in der Osterzeit, von Mensch zu Mensch walten. Den abschließenden Tonfall der »Matthäuspassion« kann man allerorten im Gefühl der Ergriffenheit erleben. Aber es gibt nur einen einzigen

Ort, wo dieser sich auflösende Akkord die Wirkung einer unaussprechlich beglückenden Empfindung hat. Nicht Sterben, sondern Auferstehen liegt in diesem einfacnen Tonsymbol ausgedrückt. Nicht Karfreitag, sondern Frühling. Frühling mit all seiner Ahnung von reifender Frucht, von heißen, liebedurstigen Tagen und verzehrender Menschlichkeit.

Hans Schnoor
(Dresdener Anzeiger, 21. 4. 1935)

ADALBERT LINDNER
ZUM 75. GEBURTSTAG

Wenn Adalbert Lindner für Max Reger nichts getan hätte, als daß er ihn zu Hugo Riemann in die Lehre schickte — fürwahr, es würde genügen, um von ihm sagen zu können: »*Dieser aber hat ein großes Werk an ihm getan.*« Denn, ob es das Richtige war oder nicht — Lindner kann seit Ostern 1890 von sich und Reger sagen: »Der Erfolg hat uns beiden recht gegeben.« Warum es überhaupt in Frage gestellt wird, ob es das Richtige war? Hier spreche die eigene Anschauung des dritten, die sich auf Gespräche mit Reger, auf seine direkten Aussprüche, die dem Verfasser wörtlich noch in der Erinnerung haften, stützen.

Mehr als *einmal* klagte mir Reger in den für ihn kritischen Jahren in München und Leipzig 1905 bis 1908, daß er von Riemann als Schüler *falsch behandelt* worden sei . . . Wörtlich: »Ich bin als 15jähriger junger Bursch zu Riemann nach Sondershausen ans Konservatorium gekommen, ein Mollusk, eine formlose, knetbare Masse. Da gibt man einem *gemischte* Kost und füttert ihn nicht einseitig nur mit Brahms. 10 Jahre hat mich dies in der Entwicklung meines persönlichen Stils gehemmt.« Die Gereiztheit gegen Riemann aber wurde geradezu akut, als Reger nach Leipzig gekommen war und sozusagen ständig in Tuchfühlung mit seinem früheren Meister blieb, durch Schüler, die bald vom Kolleg bei Riemann zu uns in die Regersche Kontrapunktklasse kamen, bald von hier wieder zu Riemann hinüberwechselten . . .

»Na, was macht Ihr denn drüben, Ihr *Musikwissenschaftler ?!*« war die stehende Redensart Regers, wenn einer der Riemannschüler bei ihm im Konservatorium auf die Uhr sah, um in die Universität zu eilen. Auch fehlte es nicht an öffentlichen Anspielungen auf die damalige Phrasierungsarbeit Riemanns, der, wie Reger meinte, die ganze Klavier- und Orgelliteratur unnötigerweise damit belaste.

Hier aber wird die Zeit längst ihr Urteil gesprochen haben. Der Fall »*Lindner—Riemann—Reger*« ist immerhin für die ganze pianistische, kontrapunktische und musikalisch-stilistische Entwicklung Regers als Dreiklang interessant genug, um als Quintessenz der nun folgenden Ausführungen über Lindner vorweggenommen zu werden, denn niemand griff so in Regers Leben ein wie Lindner über Riemann.

In der *Oberpfälzer Landschaft*, dort, wo die südlichen Ausläufer des Fichtelgebirges mit den westlichen des Böhmerwaldes zusammentreffen, trafen auch sie sich, Adalbert Lindner und Max Reger. Der eine kam als fünfjähriges »Bübla« mit seinem Vater, der als Volksschullehrer von Regers Geburtsort, dem kleinen Fichtelgebirgsdorf *Brand* in der Oberpfalz, in der Kemnather Gegend, nach Weiden an die Präparandenschule versetzt worden war. Der andere gelangte fünf Jahre vorher, also in Regers Geburtsjahr, aus der Richtung Waidhaus-Vohenstrauß dorthin, um als 13jähriges Bürscherl bei Vater Reger an der Präparandenschule zu »studieren«. Lindner rühmt an ihm den scharfen Verstand, das treffliche methodische Geschick und ein ungewöhnlich gütiges, teilnahmvolles Herz. Er bewundert heute noch sein staunenswert feines, absolutes Gehör, das nicht nur von Geburt aus auf den Sohn überging, sondern das er, Vater Reger, von früher Jugend an systematisch beim kleinen Maxl kultivierte. So waren nach beiden Seiten der Vater nach der theoretischen Seite beteiligt und im weiteren Verlauf *Lindner* unter den besten Auspizien, nach Hans von Bülow nämlich, an der gründlichen pianistischen Durchbildung Regers am Werk, nachdem die Mutter Regers dem Sohn schon vom fünften Lebensjahr ab bis zum elften die Anfangsgründe beigebracht hatte. Aus dieser Zeit datiert auch der klassische Ausspruch Regers: »Ich weiß nicht, Mama, du spielst alle Tage schlechter«, weil er nämlich alle Tage besser spielte.

Fritz Wolffhügel
(Fränkischer Kurier, Nürnberg, 23. 4. 1935)

NEUE OPERN

Operndirektor Dr. *Hans Schüler* hat als Beitrag der Leipziger Städtischen Oper für die vom Kreiskulturamt der NSDAP und der NS-Kulturgemeinde Leipzig geplante *Kulturwoche 1935* die Oper »*Der Eulenspiegel*« von dem in Hannover lebenden Komponisten *Hans Stieber* zur alleinigen Uraufführung angenommen.

In der Königlichen Oper in Budapest gelangte *Jenö Hubays* Oper »Venus von Milo« zur Uraufführung.

Die Uraufführung der Oper »*Die Zaubergeige*« von *Werner Egk* am Opernhaus in Frankfurt am Main ist nunmehr auf den 20. Mai festgesetzt. Einige Tage später wird das Staatstheater in Bremen das Werk zur norddeutschen Erstaufführung bringen.

OPERNSPIELPLAN

Rudolf Wagner-Régenys Oper »*Der Günstling*« ist von Generalintendant Oskar Walleck zur Aufführung in der Bayerischen Staatsoper in *München* angenommen worden. Das auf einen Text von Caspar Neher geschriebene Werk wird von den Bühnen Mannheim, Halle, Trier, Königsberg, Aachen, Gera in dieser Spielzeit und von den Bühnen Frankfurt a. M., Kiel, Düsseldorf, Saarbrücken, Zürich, Breslau, Graz, Bratislava, Karlsruhe in der nächsten Spielzeit aufgeführt werden.

Auf Anregung des Intendanten, Dr. Hermann Schaffner haben Waldemar Frank und Horst Platen *Donizettis* »*Regimentstochter*« textlich und musikalisch überarbeitet. Die Aufführung der Neufassung fand im Stadttheater Erfurt statt.

Am 4. Mai 1935 kann der »*Evangelimann*« von *Wilhelm Kienzl* sein 40jähriges Bühnenjubiläum feiern. An diesem Tage fand im Jahre 1895 die Uraufführung in der Staatsoper Berlin statt. Es haben bisher 5360 Aufführungen und 25 Rundfunksendungen stattgefunden. Der Komponist dirigiert am 5. Mai 1935 in der Wiener Staatsoper eine Jubiläumsaufführung seines Werkes, ebenso fand aus diesem Anlaß am 27. April 1935 eine Aufführung in Graz statt.

Die Oper des bekannten polnischen Komponisten *Kasimir Rozycki*, »Eros und Psyche«, deren Uraufführung mit großem Erfolg in Breslau im Jahre 1917 stattgefunden hat, wurde an der Königlichen Oper in Stockholm zum ersten Male unter Leitung von Herbert Sandberg aufgeführt.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Von *Robert Bückmann* wurde ein Concertino für Oboe und Orchester im 5. Städt. Kammerkonzert unter Generalmusikdirektor Balzer in Düsseldorf uraufgeführt.

Armin Knab vollendete soeben eine neue Komposition: Frühlingskantate »Grüß Gott, du schöner Maie« nach alten Volksliedern und -texten für Jugendchor, Einzelstimmen, Sprecher, Blockflöte und Geige.

Wilhelm Maler hat ein abendfüllendes Oratorium »Der ewige Strom«, Text von Stefan Andres, vollendet.

Fritz Reuter vollendete ein Oratorium: »Das Spiel vom deutschen Bettelmann« auf den bekannten Text von Ernst Wiechert.

Am 6. Mai 1935 gelangen durch Rosalind von Schirach die drei Orchesterlieder von *Ludwig Roselius*, op. 13, Nr 1 Marienlied, Nr. 2 Das Reh, Nr. 3 Der Hütejunge — nach Gedichten von Manfred Hausmann — in einem Konzert des Hessischen Landestheaters Darmstadt zur Uraufführung.

TAGESCHRONIK

Alma Moodie und Prof. *Erdmann* haben mit dem Cellisten K. Ch. Schwamberger ein Trio gegründet.

Der Berliner Baritonist *Burchard Kaiser* ist für mehrere Festaufführungen für die Partie des Christus in der Johannespassion von Bach nach Athen verpflichtet worden.

Die von Prof. Dr. *Fritz Stein* neu herausgegebene berühmte Bläsersonate »Pian e Forte« von *Giovanni Gabrieli* (1557 bis 1612) kam durch das Bostoner Sinfonieorchester unter Leitung von Adrian Boult zur amerikanischen Erstaufführung.

Die »*Harmonie*« *Säckingen* gibt Ende Mai ihr »Frühjahrskonzert« mit Chorwerken von Ludwig Baumann (u. a. Schicksalstrotz), Otto Siegl, Hans Heinrichs, Robert Pracht, Franz Wagner, Felix Janoske, Franz Philipp und Heinrich Cassimir). Leitung Kurt Layher.

Die »*Neue Leipziger Singakademie e. V.*«, die mit ihren vier Abteilungen: Gemischter Chor, Männerchor, Jugendchor und Kinderchor die größte Chorvereinigung Leipzigs ist, bringt als Festaufführung aus Anlaß des Händel-Jahres

am 6. Mai 1935 Händels weltliches Oratorium »Semele« (in der Neueinrichtung von Rahlwes) im *Gewandhaus* unter Leitung von Otto Didam zu Gehör.

Der diesjährige *Liedertag des Deutschen Sängerbundes* findet am 23. Juni statt. An diesem Tage werden alle Vereine des Deutschen Sängerbundes in allen Städten und Dörfern öffentliches Singen auf Plätzen und in Parks veranstalten, um auf diese Weise für das deutsche Lied und das Gemeinschaftssingen zu werben.

Die »*Kasseler Musiktage 1935*«, veranstaltet von dem in Deutschland und im kulturverwandten Ausland verbreiteten Arbeitskreis für Hausmusik, finden (in diesem Jahr zum drittenmal) vom 11. bis 13. Oktober statt. Ausgewählte Haus- und Volksmusik, Kammermusik und Kirchenmusik alter und zeitgenössischer Meister wird unter Beteiligung der Teilnehmer in orginalgetreuer Besetzung vorgeführt.

Durch den Vorsitzenden des *Preisausschreibens »Nationalbühne Stuttgart«*, Generalintendant Prof. Otto Krauß, wurde die Preisverteilung vorgenommen. Zur Prüfung eingereicht wurden 100 Schauspiele und 7 Opern. In die engere Wahl wurden 10 Schauspiele gezogen; eine Oper konnte nicht prämiiert werden.

Für die Verleihung des *Musikpreises der Stadt München* wurden neue Richtlinien aufgestellt. Danach kann der Musikpreis nur einem solchen Komponisten arischer Abstammung zuerkannt werden, der seit mindestens fünf Jahren in München und Umgebung tätig ist und der durch seine bisherigen Leistungen die Gewähr für ein fortschreitendes musikalisches Schaffen bietet. Ausschlaggebend für die Gewährung des Preises soll die weltanschauliche Einstellung des Komponisten sein. Es kann sowohl ein Komponist in Frage kommen, dessen Ruf in der zeitgenössischen Musik bereits feststeht, wie auch ein solcher, der durch eine hervorragende Probe musikalischer Begabung und künstlerischer Gestaltungskraft sich ausgezeichnet hat.

Das *Collegium musicum* der *Universität Freiburg (Schweiz)* veranstaltete unter Leitung von Prof. Fellerer im Wintersemester 1934/35 folgende offene Abende: Italienische Musik des 18. Jahrhunderts — Alte Weihnachtsmusik (mit Aufführung des Freiburger Dreikönigspiels aus dem 16. Jahrhundert) — Joh. Seb. Bach, 6 Violinsonaten (in zwei Abenden) — Werke von G. F. Händel.

Franz Schuberts »Stabat mater« (Göhler) erlebte eine eindrucksvolle Wiedergabe durch den Sondershäuser Männer- und Frauenchor unter Leitung von *Robert Schmidt.* Dieser Chor bringt demnächst in Verbindung mit dem Chor und dem Orchester der Hochschule für Musik »Das Lebensbuch Gottes« von Jos. Haas und die »Passionsmusik« von G. Fr. Händel (Joh. Platz) unter gleicher Leitung zur Aufführung.

In der Zeit vom 6. bis 18. Mai findet in Berlin unter Leitung von Prof. Dr. *Fritz Stein* ein *Staatlicher Fortbildungslehrgang für Chordirigenten* statt. In der ersten Woche werden die Teilnehmer an der Hochschule für Musik unterrichtet, in der zweiten Woche wird der Unterricht unter Leitung von *Carl Hannemann* in der Form eines Arbeitslagers durchgeführt. Dozenten: *Albert Greiner*, *Bruno Kittel*, *Kurt Thomas*, *Walther Gmeindl*, *F. J. Ewens.* Die Chordirigenten melden sich über ihre Fachverbände. Auskunft erteilt außerdem das Amt für Chorwesen und Volksmusik, Berlin-Charlottenburg 2, Grolmanstr. 36, III.

Laut Erlaß des Reichs- und Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung ist die Musikstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht aufgelöst worden. Der bisherige Aufgabenkreis wurde dem Leiter der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg übertragen. Zur Fortführung von Lehrgängen, Lagern und Kursen auf dem Gebiete der Musikerziehung ist von der Staatlichen Akademie ein »*Schulungsamt*« eingerichtet worden.

Die Testamentsvollstreckerin des kürzlich verstorbenen Komponisten *Richard Wetz* beabsichtigt, Briefe des Meisters zu sammeln und herauszugeben, um sie der Nachwelt zugänglich zu machen. Alle, die mit ihm in Briefwechsel gestanden haben und mit einer späteren Veröffentlichung (evtl. auch auszugsweise) einverstanden sind, werden gebeten, sich zu wenden an: Prof. Dr. Hermann Stephani, Marburg-L., der alle Mitteilungen an die Testamentsvollstreckerin weiterleiten wird.

Das *8. Pommersche Musikfest in Greifswald* ist endgültig auf die Tage Sonnabend und Sonntag, 4. und 5. Mai 1935, festgelegt. Als Orchester ist das Landesorchester Berlin mit seinem Dirigenten Prof. Dr. Gustav Havemann gewonnen worden. Es werden zwei Abendkonzerte und eine Morgenfeier veranstaltet.

In Heidelberg findet vom 6. bis 12. Mai unter der Gesamtleitung von Generalmusikdirektor Kurt Overhoff ein siebentägiges *Beethoven-Fest* statt mit vier Sinfoniekonzerten, einem Chorkonzert (Missa solemnis), einem Serenadenabend im Schloßhof und zwei Kammermusiken. Die einheimischen Dirigenten sind Kurt Overhoff und der Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Poppen. Es erscheinen als Gastdirigent Prof. Hermann Abendroth, als Solisten Prof. Georg Kulenkampff (Violine), Elly Ney (Klavier), die letztere außerdem mit ihrer Triovereinigung. Dr. Richard Benz wird einen Vortrag halten.

Die Stadt Mannheim veranstaltet in der zweiten Maiwoche eine *Mozart-Feier*, die zwei Aufführungen im Nationaltheater (»Figaros Hochzeit« und die Erstaufführung von »Gärtnerin aus Liebe« in der neuen Bearbeitung von Anheißer) und drei Konzerte umfaßt: einen Kammermusikabend und einen Serenadenabend im Rittersaal des Schlosses und ein Sinfoniekonzert im Musensaal des Rosengarten. Die Gesamtleitung der Konzertveranstaltungen hat Generalmusikdirektor *Philipp Wüst*.

Der Geigenbauerort *Mittenwald (Oberbayern)* begeht in diesem Jahre das 250jährige Jubiläum seines Gewerbes. Die Gemeinde will eine Jubiläumsausstellung besonders schöner Musikinstrumente, die aus Mittenwald hervorgegangen sind, veranstalten; sie bittet deshalb alle Besitzer solcher Instrumente um leihweise Überlassung. Mit der Ausstellung soll ein Preisausschreiben für die beste Geigenkomposition verbunden werden.

Am Gasthaus »Zum Weißen Lamm« in Oberammergau, in dem 1779 *Jakob Dedler*, der Komponist der Oberammergauer Passionsmusik, geboren wurde, soll jetzt eine Dedler-Gedenktafel angebracht werden. Die Weihe der Tafel wird mit einer Feier verbunden, bei der alte Passionsmusik zur Aufführung gelangt.

In *Spanien* ist kürzlich eine *»Gesellschaft der Mozartfreunde«* gegründet worden. Die Gesellschaft will in erster Linie das sinfonische Werk Mozarts pflegen.

Die im Verlage Litolff erscheinende, aus einem Preisausschreiben hervorgegangene Sammlung *»Hausmusik der Zeit«* wird nach dem Tode ihres bisherigen Herausgebers Alfred Heuß von Prof. Dr. Franz Rühlmann (Staatl. Akadem. Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg) weitergeführt werden. Prof. Rühlmann hat als neuen Mitarbeiter für die Sammlung den ebenfalls an der Hochschule tätigen Prof. Paul Höffer gewonnen, dessen »Abendmusik« (für Streichinstrumente in verschiedenen Besetzungen) soeben erschienen ist. Ihm wird Bruno Stürmer mit einem Andante mit Variationen (für Klavier, Violine und Violoncello) folgen. Höffer hat außerdem für die im gleichen Verlag erscheinende Sammlung »Scholasticum« (Musiziergut für Schul- und Hausorchester) ein Heft mit »Musik der Bewegungen« (Stampfen, Schleichen, Laufen, Marschieren) für zwei- und dreifach geteilte Geigen (auch Holzbläser) und Klavier beigesteuert.

Die *Acta musicologica*, die führende internationale musikwissenschaftliche Zeitschrift, hat ihren siebenten Jahrgang angetreten. Das erste Heft des laufenden Jahres enthält unter anderem eine interessante Studie Hans Joachim Mosers (Berlin) über eine der wichtigsten Liedersammlungen des 16. Jahrhunderts, Hans Otts erstes Liederbuch von 1534. Moser lenkt die Aufmerksamkeit namentlich auf die zahlreichen Sätze des hervorragenden Ludwig Senfl, eines Schweizers, die noch immer nicht durch einen Neudruck allgemeiner zugänglich gemacht worden sind. Weiterhin enthält das Heft unter anderem die übliche Bibliographie sämtlicher Neuerscheinungen aller Länder, die sich seit Jahren als unentbehrlich und grundlegend für den Musikhistoriker wie für jeden Freund der Musikwissenschaft erwiesen hat. Redakteur der Zeitschrift ist Dr. K. Jeppesen in Kopenhagen. Die »Acta« sind das Organ der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, deren Sitz, Sekretariat und wissenschaftliche Vermittlungsstelle (Vorsteher Prof. Dr. W. Merian) in Basel ist.

Der Artikel »Unveröffentlichte Briefe aus dem musikalischen Biedermeier« von Präsident *Dr. Kaufmann*, Berlin (*nicht* Köln a. Rh.), im Aprilheft der »Musik«, konnte infolge Raummangel nur gekürzt erscheinen.

Das Kammerduett *Aenne Werner* (Sopran), *Mia Bischoff* (Alt), Köln, konzertierte im ersten Jahr seines Bestehens bereits mit anerkanntem Erfolg in verschiedenen Städten Westdeutschlands.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLANDE

Auf Veranlassung der *Vereinigung für italienisch-deutsche Kultur* wurde der 250. Geburtstag Bachs und Händels mit einem Konzert im Mailänder Konservatorium begangen, bei dem die Sopranistin Agnes v. Spetzler, die Pianistin Elsa Cagliani-Wolf und der Organist Dr. Hermann Keller mitwirkten.

Der Beginn der Gesamtaufführung von *Felix Draesekes* »Christus«-Trilogie im *Haag* durch die Arbeiter-Singakademie »Die Stimme des Volkes« unter *Piet Zwager* in deutscher Sprache wurde ein großer Erfolg. Eine holländische Firma hat den ganzen 1. Teil des Oratoriums auf Schallplatten aufgenommen.

RUNDFUNK

Auf Grund der am 5. April erhobenen Klage der Schallplattenkonzerne gegen den Reichsrundfunk hat die *Reichs-Rundfunk-Gesellschaft* nunmehr ab 5. Mai ein *allgemeines Sendeverbot* von Schallplatten für den Rundfunk erlassen und wird in Zukunft keine Schallplatten mehr von Firmen senden, die nicht mit dem Rundfunk im Vertragsverhältnis stehen.
Für diejenigen Firmen der deutschen Industrie, die den internationalen, von dem Juden Dr. Baum in der Schweiz, Dänemark, Jugoslawien und Ungarn bereits angezettelten und vor acht Wochen auch für Deutschland angekündigten Prozeßkrieg nicht mitmachen, stehen also die Wege zu einer Regelung auf der Grundlage gegenseitigen Interesses offen. Im übrigen hat aber der Rundfunk auf der letzten Intendantentagung im April schon seine Maßnahmen vorsorglich getroffen. Am 5. Mai werden *sämtliche Schallplattenarchive des Rundfunks versiegelt*. Damit hört die Sendung von Industrieplatten auf. Zugleich beginnt der vermehrte Programmaustausch wertvoller Konzerte unter der Parole »Musik vor und nach der Arbeit«. Die ausfallenden Schallplattensendungen werden ausnahmslos durch Musik, insbesondere gute und abwechslungsreiche Unterhaltungskonzerte ersetzt werden.

Händels Oratorium »Salomo« in der Einrichtung von Karl Straube, das bereits eine Reihe erfolgreichster Aufführungen erlebte, wird in Randers (Dänemark) in dänischer Übersetzung aufgeführt werden. Die Aufführung wird vom Radio Kopenhagen übernommen.

Von den sechs *Händelschen Violin-Sonaten*, die *Hermann Roth* bearbeitet hat, gelangten die in D- und A-dur im Reichssender Hamburg zu wiederholten Aufführungen.

Alex Grimpe schrieb im Auftrage des Reichssenders Hamburg zu E. B. Seringhaus' Hörspiel »Ruf der Erde« eine sinfonische Musik für großes Orchester.

Heinrich Spittas Schulkantate »*Winteraustreiben*«, nach einem altdeutschen Volkslied, kam unlängst im Kölner Schulfunk zur Erstaufführung.

Im Radio Soerabaia (Niederländisch-Indien) brachte der deutsche Pianist *Paul Schramm* an 14. März *Walter Niemanns* neuen Klavierzyklus »Die alten Holländer«, 12 Stücke nach holländischen Malern des 17. Jahrhunderts, zur Erstaufführung. An gleicher Stelle wird demnächst Niemanns »Kleine Suite für Streichorchester« erklingen.

NEUERSCHEINUNGEN

Im Verlag Breitkopf & Härtel erschien eine dreisätzige »*Sonate h-moll*« für Klavier von *Hans Hermanns.*

Robert Alfred Kirchners »Ritter, Tod und Teufel«, Kantate der deutschen Auferstehung, auf eine Dichtung von Rudolph Gahlbeck, erscheint nunmehr im Druck (Kistner & Siegel, Leipzig). Die Uraufführung fand im Leipziger Gewandhause statt.

Von *Max Trapp*, dem Beethoven-Preisträger des Jahres 1935, sind soeben *2 neue Kammermusikwerke* erschienen: *Streichquartett op. 22* und *Klavierquartett Nr. 3 op. 31.* Trapp ist Inhaber einer Meisterklasse für musikalische Komposition an der Preußischen Akademie der Künste.

Der 2. Band von *Dr. Erich Röders* Draeseke-Biographie steht vor dem Abschluß und wird zum 100. Geburtstag des Komponisten (am 5. Oktober) erscheinen.

TANZ UND GYMNASTIK

Operndirektor *Rudolf Scheel* hat die *Duisburger Tanzbühne* einem wesentlichen Ausbau

für die kommende Spielzeit unterzogen. Die feste Gruppe wird auf 20 Mitglieder verstärkt werden. Die Solofächer werden mit drei Solotänzern und drei Solotänzerinnen besetzt sein. Zur Ballettmeisterin wurde die bisherige Erste Solotänzerin Lola Botka berufen, die gleichzeitig eine neue Tanz- und Ballettschule leiten wird, aus der der Tanzbühne ein ständiger Nachwuchs und weitere Verstärkung der Gruppe geschaffen werden soll.

Die *Palucca-Schule Dresden* teilt mit, daß ihre diesjährigen Sommerkurse in den Monaten Juni, Juli und August stattfinden. Palucca unterrichtet vom 1. Juni bis 15. Juli persönlich! Die Kurse sind für Tänzer, Tanzpädagogen, Gymnastiklehrer und Laien des In- und Auslandes. Prospekte und Auskunft durch das Sekretariat der Palucca-Schule, Dresden-A. 1, Räcknitzstraße 11.

PERSONALIEN

Hermann Roth, der Musikkritiker der »Hamburger Nachrichten«, hat einen Ruf als Lehrer für Tonsatz an die staatliche akademische Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg erhalten. Roth wird diesem Ruf Folge leisten und ist bereits aus dem Verbande der »Hamburger Nachrichten« ausgeschieden.

Als Nachfolger des nach Saarbrücken berufenen Generalmusikdirektors Wilhelm Schleuning wurde *Klaus Nettsträter* zum musikalischen Leiter der Wuppertaler städtischen Bühnen ernannt. Nettsträter war bis jetzt als erster Opernkapellmeister am Badischen Staatstheater in Karlsruhe tätig.

Der bisherige Kapellmeister in Bad Pyrmont, *Kurt Barth*, wurde zum Stadtmusikdirektor von Zwickau ernannt.

Käthe Sundström vom Deutschen Opernhaus, Berlin, wurde für zwei Jahre als Hochdramatische an das Deutsche Nationaltheater in Weimar verpflichtet.

Dr. *Max Bührmann*, Assistent am Theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel, wurde zum Leiter einer Zeitschrift berufen, die im kommenden Jahre von der Duisburger Oper herausgegeben werden soll.

Als Nachfolger des in den Ruhestand getretenen Kirchenmusikdirektors Bernhard Pfannstiehl ist *Herbert Collum* zum Organisten der Kreuzkirche Dresden gewählt worden. Er ist 1914 in Leipzig geboren, mit 13 Jahren kam er in die Schule des Leipziger Kirchenmusikers und Organisten Max Fest. Er erhielt dann seine weitere Ausbildung auf dem Kirchenmusikalischen Institut des Evangelisch-Lutherischen Landes-Kirchenamtes in Leipzig.

Professor *Willy Müller-Crailsheim* ist aus dem Reitz-Quartett ausgeschieden. Bis zur endgültigen Regelung der Neubesetzung wird Kammermusiker *Walter Gäbel*, der schon früher einmal dem Quartett angehörte, die zweite Violine spielen.

TODESNACHRICHTEN

In Warschau starb der repräsentative Dirigent Prof. *Mlynarski* im 65. Lebensjahr. Er war Leiter der polnischen Staatsoper, des Warschauer Konservatoriums und der Warschauer Philharmonie. Vor dem Kriege dirigierte er auch einige Male in Berlin. Als Komponist hat er eine Reihe von Konzertwerken geschrieben, die in Polen häufig aufgeführt werden, aber kaum über die Grenzen gedrungen sind.

Im Karfreitagskonzert der Konzertgesellschaft in Köln ereignete sich ein tragischer Vorfall. Während des Geigensolos im Benedictus in Beethovens Missa solemnis ereilte den Konzertmeister des Städtischen Orchesters, *Heinrich Anders*, der Tod. Geige und Bogen entfielen seiner Hand. Unter Max Fiedler wurde das Werk zu einer ergreifenden Totenehrung.

Verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde:
Dr. Rudolf Ramlow, Berlin W 15, Bleibtreustraße 22-23

Verantwortlich für Mitteilungen und Anordnungen der Reichsjugendführung:
Wolfgang Stumme, Berlin-Charlottenburg, Schloßstraße 68

Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Graphischer Betrieb G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany

MUSIKFESTE IM DRITTEN REICH

Von FRIEDRICH W. HERZOG

Musikfeste dienen wie Kunstausstellungen der Veranschaulichung von Zuständen und Entwicklungen. Sie heben aus dem Kunstbetrieb des Alltags bestimmte Werke und Leistungen heraus, um in ihnen beispielhaft das lebendige Fortschreiten der Kunst aufzuzeigen. Wenn auch bei solchen Veranstaltungen der Grundsatz der Repräsentation mitspricht, so darf er doch niemals für die Programmgestaltung entscheidend sein. Ein Blick in die jüngste Vergangenheit beweist, daß persönliche Geltungsbedürfnisse, mochten sie nun von Städten, Vereinigungen oder Musikverlagen vertreten sein, die festliche Musikpflege zum Betrieb einer Messe herabwürdigten. Was in dem Jahrzehnt vor der nationalsozialistischen Revolution auf diesem Gebiet geleistet und nicht geleistet wurde, wird von der völkischen Musikgeschichte einmal mit unbestechlichen Vorzeichen versehen werden. Freuen wir uns, daß diese Musikmärkte mit ihren fragwürdigen Gestalten der Vergangenheit angehören. Sie werden nie mehr wiederkehren. »Die Kunst ist eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Mission«, erklärte der Führer in seiner Kulturtagungsrede auf dem Nürnberger Reichsparteitag 1933. Dieser Ausspruch ist ein Postulat, das jeden musikalisch Schaffenden und Nachschaffenden bindet.

Die über das ganze Reich verteilte Reichs-Schütz-Bach-Händel-Feier war der erste Markstein der neuen Richtung. Gleichzeitig verkündete die NS-Kulturgemeinde ihr musikalisches Programm der Erneuerung des deutschen Musiklebens im nationalsozialistischen Sinne. Ihre Reichstagung in Düsseldorf wird Ausdruck eines neuen Musikwollens sein. In Hamburg findet das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins eine Internationale Ausweitung durch die Teilnahme des Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten. Hier wird die zeitgenössische deutsche Musik neben den anderen europäischen Nationen in einen friedlichen Wettbewerb treten, während die Düsseldorfer Festtage der NS-Kulturgemeinde ausschließlich deutscher Musik vorbehalten sind. Eine deutsche Angelegenheit ist auch das Robert-Schumann-Fest in Zwickau, das der Feier des 125. Geburtstages des Komponisten gilt.

Diese Musikfeste, an denen auch das Ausland lebhaften Anteil nimmt, werden weithin sichtbar und hörbar beweisen, daß das, was die Völker trennt und verbindet, allein das Primat der Rasse ist. Sie stellen so den lebendigen Kommentar zu jenem berühmten Nietzsche-Wort aus dem »Zarathustra« dar: »Von allem Geschriebenen liebe ich nur das, was einer mit seinem Blute schreibt.«

MUSIK UND INTERNATIONALITÄT

Von HERMANN KILLER-BERLIN

Die Tatsache, daß deutsche Städte gerade in den letzten beiden Jahren in steigendem Maße die Tagungsorte internationaler Kongresse auf den verschiedensten Gebieten waren, sollte gerade denjenigen ausländischen Kreisen zu denken geben, denen die geistige Isolierung Deutschlands immer wieder als vollendete Tatsache hingestellt wird. Das Traurige und zugleich Bösartige dieser stets aufs neue wiederholten Tendenzmeldungen lag in der Behauptung, die angeblich vollzogene geistige und kulturelle Abschließung Deutschlands von dem übrigen Europa sei der Wunsch und die notwendige Folge des Nationalsozialismus, der damit wieder einmal seine Unduldsamkeit gegen alles Nichtdeutsche, alles »Internationale« unter Beweis gestellt hätte. Man vergaß oder unterschlug dabei offensichtlich die Tatsache, daß der politische Internationalismus marxistischer Prägung, den der Nationalsozialismus innerhalb der deutschen Grenzen endgültig überwunden hat und der auf eine Verwischung, ein Auslöschen aller nationalen und völkischen Bedingtheiten hinzielt, gar nichts zu tun hat mit der Bereitwilligkeit zum internationalen kulturellen Austausch. Ihm hat sich das neue Deutschland nie entzogen. Gerade aus dem Bewußtsein einer neuen Volkwerdung und damit eines neu erwachten Nationalstolzes heraus pflegt es diese internationalen Beziehungen mit der selbstverständlichen Achtung vor dem Kulturgut anderer Nationen und in der Erkenntnis, daß gerade Deutschland als Land der Mitte und ein naturgegebenes Kulturzentrum Europas hier eine besondere historische Aufgabe zu erfüllen hat.

Deutschland ist von jeher ganz besonders aufnahmefähig für die Kunst anderer Völker gewesen, wie andererseits die deutsche Kunst tiefgreifend ganz Europa beeinflußt und in alle Welt ihre Strahlen gesandt hat. Und ebenso, wie uns *die* Künstler am meisten ansprechen, die am tiefsten in ihrem Volkstum verwurzelt sind und deren Kunst am reinsten nationale Züge aufweist, so hat sich auch das Ausland am willigsten den deutschen Künstlern erschlossen, deren Musik ihm am ausgeprägtesten deutsch erschien. Verdi und Wagner sind die sprechenden Beispiele hierfür. Von Gegnern der Anschauung, daß auch die Kunst, und gerade die Kunst, an Rasse, Volkstum und Nation gebunden ist, wird immer gern als Beispiel das Weltbürgertum Goethes zum Beweise des Gegenteils angeführt. Als ob es großen, weltoffenen und freien Geistern wie Goethe etwa verwehrt sein könnte, weit in das viel mißdeutete »Allgemein-Menschliche vorzustoßen«, oder ihre Stoffe wie Schiller nicht aus der deutschen Geschichte zu wählen!

Die Wurzel aller großen Künstler, sofern sie nicht nur Artisten, sondern Charaktere sind, greift tief in den Boden des eigenen Volkstums hinein. Und gerade dafür haben andere Völker ein sehr feines Verständnis. Sie empfinden

das, was wir vielleicht für »alltäglich« oder für ein persönliches Stilmerkmal halten, als typisch deutsch und klassifizieren untrüglich nach der nationalen Eigenart. Dasselbe trifft umgekehrt für unser Verhältnis zu Künstlern fremder Nationalität zu.
Was von der Kunst im allgemeinen gilt, gilt für die Musik im besonderen. Wie wir uns zur europäischen Schicksalsgemeinschaft bekennen, so bekennen wir uns auch zur europäischen Musik. Aber deren Wert und Reiz erblicken wir in ihrer auf die nationalen Besonderheiten gegründeten Vielfältigkeit. Die Grenzen dieser Mannigfaltigkeit sind nur scheinbar in den Nachkriegsjahren verwischt worden. Es hat immer schon in der Musik ein Allerweltsartistentum gegeben, dem ein leichter internationaler Erfolg beschieden war, über das dann aber die Zeit ihr verdammendes Urteil sprach. Daß dieses Artistentum in der modernen Musik überhand nahm, konnte nicht wundernehmen in einer Zeit, wo Fremdrassiges das eigene Volkstum überwucherte. Aber dem großen Klärungs- und Gesundungsprozeß, dem Deutschland sich willig hingegeben hat, werden sich in anderen Formen auch die übrigen Völker nicht entziehen können. Wir sind auch in der Musik dabei, Fremdkörper auszuscheiden und so den Boden für eine neue, nationale Musik vorzubereiten. Das Geschrei, daß damit unersetzliche Könner aus unserem Kulturleben ausgemerzt werden, berührt den Kern der Sache nicht. Wer für die Zukunft sät, muß sich auf ein langsames, organisches Wachstum gefaßt machen.
In dieser Zeit der Vorbereitung ist das internationale Musikfest in Hamburg von weitreichender Bedeutung. Musik aus »aller Herren Länder« wird erklingen und sich zu einer großen Überschau des zeitgenössischen Musikschaffens vereinigen! Wo jede Nation ihre Besten zu Worte kommen läßt, da entsteht aus der Betonung des nationalen Moments von selbst jene Internationalität freundschaftlicher Zusammenarbeit, die dem Hamburger Musikfest seine besondere Prägung verleihen soll.
Diese musikalische Internationalität wünscht niemand mehr als Deutschland, das mit berechtigten Erwartungen auf Hamburg blickt. Es hofft aber, dieselbe Aufnahmebereitschaft für seine eigene nationale Kunst auch bei den anderen voraussetzen zu können. Niemand wird leugnen, daß da noch mancherlei Mißverständnisse aus dem Wege zu räumen sind. Allein die Klärung des Begriffes der deutschen Musik im Hinblick auf das Schaffen der zeitgenössischen Komponisten für das Ausland wäre ein Gewinn, der nur allen zugute kommen könnte. Was wir nicht als deutsche Musik anerkennen, wen von den Musikern wir nicht zu den Unseren rechnen, den sollten auch andere Länder nicht zu den Vertretern deutscher Kunst zählen. Wie alle großen Tagungen der letzten Jahre wird auch das Hamburger Musikfest die ausländischen Gäste vieles von dem verstehen lehren, was ihnen im eigenen Lande am nationalsozialistischen Deutschland rätselhaft erschien. Und hier liegt vielleicht die schönste Aufgabe des Kongresses.

Internationales Musikfest vom 1. bis 7. Juni 1935 in Hamburg

65. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, das gemeinsam mit dem Ständigen Rat für die Internationale Zusammenarbeit der Komponisten durchgeführt wird.

1. TAG:

Sonnabend, den 1. Juni, 19 Uhr, Musikhalle, gr. Saal.

I. ORCHESTERKONZERT

Franz Liszt: Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia für großes Orchester, Sopran und Altchor. Solistin: Helene Fahrni (Sopran). Mitwirkend: Frauenchor der Hamburger Singakademie. Leitung: Siegmund v. Hausegger.
Max Trapp: Ouvertüre aus dem „Concert für Orchester" Leitung: Der Komponist.
Ludomir v. Rozycki: Konzert für Klavier und Orchester, op. 43. Solist: Rudolf Hauschild. Leitung: Eugen Jochum.
Edward Elgar: Cockaigne.
Ennio Porrino: Sardegna, Poema sinfonico. Leitung: Maestro Adriano Lualdi.

2. TAG:

Sonntag, den 2. Juni, 11 Uhr, Musikhalle, kl. Saal.

I. KAMMERMUSIKKONZERT

Yriö Kilpinen: Lieder um den Tod. Solist: Gerhard Hüsch (Bariton). Am Flügel: Hanns Udo Müller.
Georg Schumann: Variationen über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere. Solisten: Der Komponist und Richard Laugs.
Ture Rangström: Solistin: Henny Wolf (Sopran). Am Flügel: Richard Richter.
Zoltan Kodály: Sonate, op. 4 für Violoncello und Klavier. Solisten: Gaspar Cassado (Cello), Willi Hammer (Klavier).
Georg Vollerthun: Vier Lieder aus Niederdeutschland. Nach Texten von Hermann Allmers. Solist: Gerhard Hüsch (Bariton). Am Flügel: Hanns Udo Müller.
Vítězslav Novák: Streichquartett D-dur, op. 35. Ausführende: Peter-Quartett (Krefeld). Fritz Peter — Robert Haass — Gustav Peter — Karl Drebert.

Sonntag, den 2. Juni, 20 Uhr.

Opernabend in der Hamburgischen Staatsoper

Stanislaw Moniuszko:

HALKA

Musikalische Leitung: Hans Schmidt-Isserstedt. Inszenierung: Heinrich K. Strohm. Bühnenbild: Wilhelm Reinking. Tanzleitung: Helga Swedlund. Chöre: Max Thurn.

3. TAG:

Montag, den 3. Juni, 20 Uhr. Conventgarten, gr. Saal.

II. ORCHESTERKONZERT

Jean Blockx: Triptyque Simphonique. Leitung: Eugen Jochum.
Gustave Samazeuilh: Nuit . . . Poème pour Orchestre. Leitung: Eugen Jochum.
Paul Graener: Vorspiel, Intermezzo und Arie, op. 84. Solisten: Helene Fahrni (Sopran), Rudolf Metzmacher (Gambe). Leitung: Der Komponist.
Giulio Cesare Sonzogno: Tango per Orchestra.
Jakov Gotsvac: Kolo-Symphonie.
Gustav Theodore Holst: Ballett aus „Perfect fool". Leitung: Maestro Adriano Lualdi.
Eric Westberg: Symfoni Nr. 2. Leitung: Eugen Jochum.

4. TAG:

Dienstag, den 4. Juni, 11 Uhr, Musikhalle, kl. Saal.

II. KAMMERMUSIKKONZERT

Ewald Strässer: Klavierquintett in fis-moll, op. 18. Ausführende: Meta Hagedorn-Chevalley (Klavier) und das Schmalmack-Quartett. Werner Schmalmack — Fritz Köhnsen — Hans von Holt — Kurt Friedrich.
Jon Leifs: Isländische Lieder. Aus den Kirchenliedern, op. 12a. Solistin: Adelheid Armhold (Sopran). Am Flügel: Werner Schröter.
Heinrich Kaminski: Musik für zwei Violinen und Cembalo. Ausführende: Wilfried Hanke und Rudolf Prick (Violinen), Eigel Kruttge (Cembalo).
Othmar Schoeck: Notturns, op. 47. Ausführende: Felix Loeffel (Baß) und das Fehse-Quartett (Berlin). Richard Fehse — Fritz Laur — Heinz Herbert Scholz — Peter Herbert Lehmann.
Gabriel Pierné: Sonata da camera für Flöte, Cello und Klavier, op. 48. Ausführende: Hans Brinckmann (Flöte), Rudolf Metzmacher (Cello), Werner Schröter (Klavier).
Wilhelm Kienzl: Lieder. Solist: Karl Oskar Dittmer (Bariton). Am Flügel: Werner Schröter.
Paul Juon: Quintett für Flöte, Oboen, Klarinette, Horn und Fagott, op. 4 8. Ausführende: Bläservereinigung des Philharmonischen Staatsorchesters. Hans Brinckmann — Albert Reinhardt — Richard Gräfe — Albert Döscher — Christian Weber.

Dienstag, den 4. Juni, 20 Uhr.

Opernabend in der Hamburgischen Staatsoper

Hans Pfitzner:

DER ARME HEINRICH

Musikalische Leitung: Der Komponist. Inszenierung: Rudolf Zindler. Bühnenbild: Wilhelm Reinking.

5. TAG:

Mittwoch, den 5. Juni, 20 Uhr.

TANZABEND

in der Hamburgischen Staatsoper

Musikalische Leitung: Richard Richter. Inszenierung und Choreographie: Helga Swedlund. Bühnenbild: Gerd Richter.

Zoltan Kodály: Zigeunerweisen aus Ungarn (Tänze aus Galanta und Marosszeker-Tänze)
Julius Weismann: Sommerliche Tänze (Tanz-Fantasie).
Manuel de Falla: Der Dreispitz.

6. TAG:

Donnerstag, den 6. Juni, 11 Uhr, Musikhalle, kl. Saal.

III. KAMMERMUSIKKONZERT

Jens Laurson Emborg: Fünftes Quartett, op. 53 für zwei Violinen, Viola, Violoncell. Ausführende: Hamann-Quartett (Hamburg). Bernhard Hamann — Helmuth Vogt — Ernst Doberitz — Arthur Troester.
Gustave Samazeuilh: „Stundenkreis" (Le Cercle des Heures).
Albert Ch. Paul Roussel: Lieder. Solistin: Mme. Balguerie. Nationaloper Paris. Am Flügel: Ferry Gebhardt.
Joseph Marx: Trio-Phantasie für Klavier, Violine u. Violoncello. Ausführende: Max Strub (Violine), Paul Grümmer (Violoncello), Friedrich Wührer (Klavier).
Edvard Verheyden: Lieder. Solistin: Adelheid Holz (Sopran). Am Flügel: Ferry Gebhardt.
Ernst von Dohnanyi: Humoresken, op. 17. Solist: Ferry Gebhardt (Klavier).
M. de Jong: Streichquartett in vier alten Tonarten. Ausführende: Hanke-Quartett. Wilfried Hanke — Rudolf Prick — Kurt Forst — Rudolf Metzmacher.

Donnerstag, den 6. Juni, 17 Uhr, in der St. Michaelskirche

KIRCHENKONZERT

Franz Schmidt: Toccata für die Orgel. Solist: Friedrich Brinkmann.
Max Reger: Kantate: „O Haupt voll Blut und Wunden". Solisten: Lore Fischer (Alt), Hans Hoffmann (Tenor). Mitwirkend: Chor der Singakademie, verstärkt durch den Hamburger Lehrergesangverein.
Richard Wetz: Adagio aus der 3. Sinfonie B-dur, Werk 48.
Josef Bohuslav Foerster: Mortuis fratribus (Den toten Brüdern). Solisten: Anne-Marie Sottmann (Sopran), Lore Fischer (Alt), Hans Hoffmann (Tenor). Karl Oskar Dittmer (Bariton). Mitwirkend: Chor der Singakademie, verstärkt durch den Lehrergesangverein. Leitung: Eugen Jochum.

7. TAG:

Freitag, den 7. Juni, 20 Uhr, Conventgarten, gr. Saal.

III. ORCHESTERKONZERT

Franco Alfano: Seconda Sinfonia. Leitung: Maestro Adriano Lualdi.
Friedrich Bayer: Konzert b-moll für Klavier mit Orchesterbegleitung. Solistin: Isolde Ahlgrimm (Wien).
Louis Glass: Sinfonia svastica, op. 57.
Jean Sibelius: Karelia-Suite für Orchester. op. 11.
Max von Schillings: Das Erntefest aus „Moloch". Mitwirkend: Der Chor der Hamburger Singakademie, verstärkt durch den Lehrergesangverein. Leitung: Eugen o chum.

Das Festorchester wird gebildet aus dem Philharmonischen Staatsorchester und dem Sinfonie-Orchester des Reichssenders Hamburg.

Festdirigent: Hbg. Generalmusikdirektor **Eugen Jochum.**
Gastdirigenten: Maestro Adriano Lualdi, Paul Graener, Siegmund von Hausegger, Max Trapp.

DAS DÜSSELDORFER PROGRAMM

GRUNDSÄTZLICHES ZUR REICHSTAGUNG DER NS-KULTURGEMEINDE

Von FRIEDRICH W. HERZOG

Auch kulturelle Revolutionen kommen von unten herauf. Der menschliche Geist kann nicht alles auf einmal leisten. Jede künstlerische Entwicklung bedarf der Stetigkeit. Es ist daher nicht verwunderlich, daß das künstlerische Schaffen des neuen Deutschlands nicht Schritt hielt mit dem großartigen politischen Aufstieg, hat doch dieser erst die Voraussetzungen geschaffen für ein neues Wachstum. Heute haben viele Künstler die Sicherheit des Gefühlsinstinktes wiedergewonnen. Zwischen ihnen und ihrem Werk steht das Material, das in der Musik am flüssigsten beschaffen ist. Die Musik kann deshalb leichter neuen Ideen folgen, als etwa die durch das Gesetz der Schwere belastete Baukunst. Ob beide nun das Erbe der Vergangenheit in schöpferischen Auseinandersetzungen verarbeiten oder zu neuen Formen und Gedanken vorstoßen, ist nebensächlich für ihre Bewertung.

Die NS-Kulturgemeinde lehnt jede einseitige Musikästhetik ab. Sie steht aber auch in schroffem Gegensatz zu den in den letzten Jahrzehnten propagierten Truglehren, deren prominenter Prophet Busoni war. Dieser meinte, daß ein gewissenhaftes und langes Experimentieren und eine fortgesetzte Erziehung des Ohres das ungewohnte Material der neuen Musik einem heranwachsenden Geschlecht gefügig machen werden. Tradition ist eine deutsche Aufgabe. Die Bindung an die Vergangenheit deutscher Musik ist ein Naturgesetz, das erst ein lebendiges Vorwärts von Stufe zu Stufe gestattet. Spekulatives Einzelgängertum hat deshalb in der Musikarbeit der NS-Kulturgemeinde keinen Platz. Wo die Trennung von dem natürlichen Empfinden der Volksgemeinschaft zur Auflösung führt, wo die Besinnung auf geistiges Ahnentum zurückweicht vor artfremder Artistik, wo der Blick für die gesunden Grundlagen des Daseins durch die Wahl weltanschaulich oder ethisch untragbarer Stoffe getrübt wird, greift die NS-Kulturgemeinde kämpferisch ein. Selbstverständlich sind die »Bannerträger des Verfalls« von jeder Mitarbeit und Förderung ausgeschlossen. Ihnen werden die Persönlichkeiten gegenüber gestellt, die durch Gesinnung und Leistung die Voraussetzungen erfüllen, die die nationalsozialistische Gemeinschaft an sie zu stellen berechtigt ist. Die Frage nach der »Richtung« ist nebensächlich unter dem Blickwinkel eines allgemeinen Wertbegriffes, der nur gute oder schlechte Musik kennt. In diesem Sinne sind die für die Reichstagung in Düsseldorf zur Aufführung bestimmten Werke ein Beweis für den weiten Rahmen, der den Schaffensmöglichkeiten zugestanden wird.

Führender Gesichtspunkt der Musikpolitik ist stets der Gedanke der Förderung des Schaffens und ihrer ehrlich arbeitenden Träger. Das Düsseldorfer Programm ist ein wichtiger Teilabschnitt auf dem Wege zur Verwirklichung dieser Ziele. Es gibt zugleich die Gelegenheit einer kritischen Übersicht und damit die Möglichkeit, durch die lebendige Aufführung neue Erkenntnisse und Erfahrungen zu sammeln.

DIE KOMPONISTEN UND IHRE WERKE

ALBERT JUNG, dessen »Passacaglia in c-moll für großes Orchester und Orgel« zur Uraufführung gelangt, ist am 29. April 1899 in St. Ingbert im Saargebiet geboren. Er studierte zuerst Kunstgeschichte und empfing dann seine musikalische Ausbildung am Hochschen Konservatorium in Frankfurt am Main. Seit 1932 leitet Jung die Kurkonzerte in Bad Orb. Sein Musikschaffen umfaßt Lieder, Kammermusik, eine Sinfonietta für großes Orchester, ein sinfonisches Vorspiel »Weckruf«, eine »Rhapsodie« und eine »Festmusik für Orchester«, die zum Abschluß der Düsseldorfer Tagung erklingt. Jung schreibt über sich selbst: »Wissentlich gehöre ich keiner Richtung an, ich fühle mich noch vollkommen am Anfang und wünsche von Herzen, das Musikantische in meiner Natur möge immer stark genug sein, den Intellekt und die Spekulation zu überwinden.«

RUDOLF WAGNER-RÉGENY wurde in Sächsisch-Regen in Siebenbürgen geboren. Seine musikalischen Studien am Leipziger Konservatorium und an der Berliner Musikhochschule schloß er mit dem mit Auszeichnung bestandenen Kapellmeisterexamen ab. Die jüngst in Dresden uraufgeführte Oper »Der Günstling« stellte den Komponisten plötzlich in die führende Front der Kämpfer für ein neues Operntheater. Im Auftrag der NS-Kulturgemeinde schrieb Wagner-Régeny eine neue Musik zu Shakespeares »Sommernachtstraum«.

Über die bei dieser Komposition verfolgten Absichten schreibt der Komponist: »Vor zahlreiche Aufgaben gestellt, zu Bühnenwerken Musik zu schreiben, konnte die Lösung des Autors darin bestehen, a) Musik zur Handlung (zum äußeren, sichtbaren Vorgang) zu erfinden, b) Töne den Leidenschaften der Handelnden (die Antriebsquellen aufspürend) anzumessen; c) das Weltbild des Stoffes durch Musik (gleichsam widerspiegelnd) zu verdeutlichen. Fortschreitend von a zu c ist eine Verschärfung des geistigen Brennpunktes wahrnehmbar. Es erlischt angesichts Shakespeares jede weitere Erwägung, weswegen der Autor die dritte Möglichkeit als die zur Lösung der Aufgabe angemessene erachten mußte.«

HANSHEINRICH DRANSMANN, am 12. April 1894 in Hagen bei Osnabrück geboren, wurde als Komponist einer komischen Oper »Münchhausens letzte Lüge«, die im Mai 1934 gleichzeitig an drei großen deutschen Bühnen ihre

Uraufführung erlebte, bekannt. Das Chorwerk »Einer baut einen Dom« nach hymnischen Versen von Carl Maria Holzapfel ist der erste Versuch einer Auseinandersetzung mit dem Erlebnis des Aufbruches der Nation. Die Tendenz des Werkes, das zugleich Bekenntnis und Fanfare ist, zielt auf eine propagandistische Wirkung in chorisch-dramatischer Form, in die Sprechchöre als aufrüttelnde Elemente eingebaut sind.

JULIUS WEISMANN, der in Freiburg im Breisgau am 26. Dezember 1879 geborene und auch heute noch mit seiner alemannischen Heimat zutiefst verbundene Komponist, ist als Schöpfer naturgebundener Liedkunst, absoluter Klavier- und Instrumentalmusik und romantisch inspirierter Opern eine feste Größe im deutschen Musikleben. Auch er schrieb für die NS-Kulturgemeinde eine neue Musik zum »Sommernachtstraum«, die ganz aus der theatralischen Vorstellung erwachsen ist. Das Vorspiel, das in Düsseldorf erstmalig erklingen wird, reiht die Motive der bildkräftigen Musik wirkungsvoll aneinander und gibt so schon im Auftakt einen geschlossenen Eindruck des Ganzen.

In OTTO GEORG THEODOR STRAUB starb am 21. November 1931 in Göttingen einer der hoffnungsvollsten Musiker der jungen Generation. Am 10. April 1895 in Stuttgart geboren, besuchte Straub 1913 bis 1915 die Berliner Hochschule für Musik, war dann 1915 bis 1918 Soldat; einer zweijährigen Studienzeit an der Hochschule für Musik folgte der Besuch der Meisterklasse bei Hans Pfitzner, die er im Herbst 1922 mit dem Diplom der Akademie verließ, um dann in Amerika bis 1931 zunächst frei schaffend, dann an der »Boston-University« lehrend zu wirken. Die NS-Kulturgemeinde ehrt den Frühvollendeten durch die Aufführung seiner »Altdeutschen Minnelieder« für Sopran, Bariton und acht Instrumente. Die schönsten Liebesgesänge von Walter von der Vogelweide, Dietmar von Aist, des von Kürenberg, Reinmar des Alten, des von Wildenje, Heinrich von Morungen und Ulrich von Lichtenstein dienen als lyrischer Untergrund des Zyklus, dessen Handlung die Brautfahrt eines Minnesängers mit Trennung und Hochzeit bildet.

EMIL PEETERS, dessen »Konzert-Musik für Klavier und Orchester« durch Generalmusikdirektor Hugo Balzer und den Pianisten H. Nelting aus der Taufe gehoben wird, äußert sich über sein Wirken und Schaffen selbst:
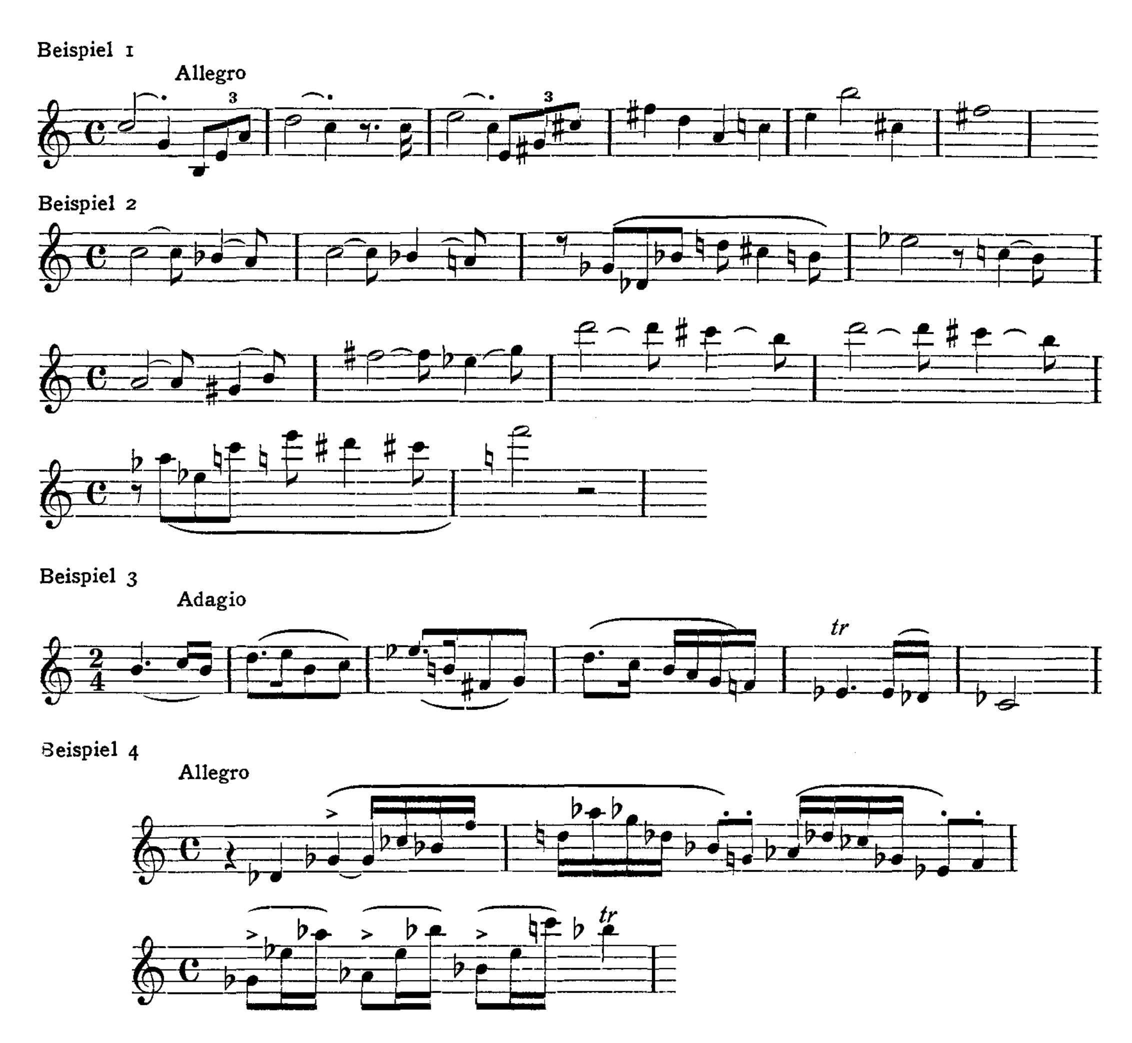
»Ich bin im April 1893 in Antwerpen geboren als Sohn eines flämischen Vaters und einer deutschen Mutter. Nach dem frühen Tode des Vaters wuchs ich in Deutschland auf, dessen Staatsbürgerrecht ich auch erwarb. In Bonn absolvierte ich das Gymnasium und mein erstes Universitätssemester als Student der Germanistik und Philosophie. Nachdem mir der Weg zum Musikstudium freistand, arbeitete ich in München bei Friedrich Klose und späterhin in Berlin als Schüler von Engelbert Humperdinck und Georg Schumann. Diese Studien verband ich mit wissenschaftlichen im musikhistorischen Seminar unter Johannes Wolf, wo ich von mittelalterlicher Musik ernste und fruchtbare An-

regungen empfing. Im Verlauf praktischer Tätigkeit als Orchestergeiger in Charlottenburg, Essen und Bochum kam ich als Komponist und Leiter der Schauspielmusik an das Stadttheater in Bochum, dem ich seit 1919 ununterbrochen angehöre und in dessen Auftrag ich seither über 100 zum Teil sehr umfangreiche Schauspielmusiken geschrieben habe.

Ich sagte eben, daß ich aus den Studien über mittelalterliche Musik fruchtbare Anregungen zog. Das ruhvolle, sichere, in der Beherrschung des Handwerksmäßigen verankerte Können der Meister jener Tage machte mir den Blick frei für das Ziel der Gegenwart. Die polyphone Musik des mittelalterlichen Nordens mit ihrer wohl ausgewogenen Verbindung von scharfer Gedankenarbeit und tiefem Gefühlsinhalt, mit einer das Tonmaterial vielfältig verschränkenden Baukraft und mit dem Bilden am Wesentlichen erlebte ich damals als Geist von unserem Geist, als Kennzeichen nordischen Gestalttungswillens. Fortan ging mein Bemühen dahin, in meinen Arbeiten den konstruktiven Baugedanken gotischer Kunst mit den Mitteln einer neuzeitlichen Polyphonie wieder lebendig zu machen, sei es nun in der »sinfonischen Musik« op. 1, der »Ciaconna« op. 2, in manchen Teilen der »Tanz-Sinfonie« op. 8, im »Präludium und Fuge« op. 12, in der »Gotischen Suite« op. 14 oder in dem »Konzert für Flöte, Cembalo und Streicher« op. 27, der »Sinfonie« op. 29 und in dem Bühnenwerk »Die Troerinnen des Euripides« op. 15.

Die »Konzert-Musik für Klavier und Orchester« op. 31 ist mein letztes abgeschlossenes Werk. Eine heitere Oper »Abenteuer in Spanien« steht vor der Vollendung. Dem von mir verfolgten Stil entsprechend gliedert sich die Konzertmusik weniger durch Gegenüberstellung von Solo und Orchestertutti als durch die ineinander verschränkten Verläufe der melodischen Gestaltung und rhythmischen Profilierung.

In der kurzen Einleitung des I. Satzes erhält der Rhythmus ♪. ♬ bestimmendes Gewicht. Der ihm innewohnende Impetus führt zu dem Hauptgedanken des Satzes (Beispiel 1). Die rhythmische Abwandlung ♬♩♬ oder vergrößert ♪ ♩ ♪ durchdringt in der Folge die melodische Bewegung (Beispiel 2). Auf der Verschränkung des rhythmischen mit dem melodischen Material baut sich mit manchen Varianten der Satz auf.



Das Adagio beherrscht eine liedmäßige Melodie (Beispiel 3), die im weiteren durch eine ostinate harmonische Folge abgelöst wird, über der das Klavier seine Linienzüge fortspinnt.

Das Schlußallegro ist ein beschwingtes tänzerisches Stück, bestimmt durch die Verbindung der Rhythmen ♪♪♪ (3) und ♪. ♪. Im Mittelteil steigert es sich über folgendem Thema (Beispiel 4) zu ausgelassener Spielfreudigkeit im Klavier und den dazu kontrapunktierenden Holzbläsern. Mit der Wiederholung des Satzbeginns schließt das Stück.«

LUDWIG MAURICK wurde am 19. Juli 1898 zu Dordrecht, Holland, als Sohn des 1910 in Kassel verstorbenen Hofopernsängers Ludwig Maurick geboren. Nach dem Abitur Kriegsteilnehmer (Mazedonien, Palästina) von 1916 bis 1918, dann Musikstudium bei Zilcher in Würzburg. Bis 1928 Kapellmeister am Staatstheater Kassel. Seither freie Lehr- und Kompositionstätigkeit. Nach der nationalsozialistischen Revolution Gründung des Kurhessischen Landesorchesters. Die Oper »Die Heimfahrt des Jörg Tilman« entstand in den Jahren 1928 bis 1932. Über die Entstehungsgeschichte der Oper berichtet der Komponist:

»Wie ich zu dem Textbuch kam? — Da fielen mir, es mögen sieben, acht Jahre her sein, bei der Durchfahrt im Wartesaal des Bahnhofs Hamm einige Zeitungen in die Hand, in denen eine Meldung des Inhaltes stand: ein deutscher Soldat, der während des Krieges in russische Kriegsgefangenschaft geriet, sei nach zwölfjähriger Abwesenheit wieder nach Deutschland gekommen. Diese ein Einzelschicksal behandelnde Notiz hätte wohl für mich persönlich keine Folgen gehabt, wäre mir nicht beim Durchlesen ein Umstand besonders aufgefallen. Es hieß dort, daß der betreffende Heimkehrer, schwerverwundet in Gefangenschaft geraten, durch eine fast unglaublich anmutende Kette von Leidensstationen den Weg zur Heimat gefunden hatte. Der Gedanke an ein Menschenschicksal, das so absonderliche Wege ging, um schließlich doch das ihm vorschwebende Ziel zu erreichen, ließ mich nicht mehr los und fand seinen künstlerischen Niederschlag zu einem Entwurf, den ich im Jahre 1929 konzipierte.

Es war selbstverständlich, daß dieser erste Textentwurf sich mehr auf die Grundlage eines Tatsachenberichtes stellte als auf die Herausschälung der seelischen Werte. Später erkannte ich, daß das Schicksal dieses Einzelnen Grundlage geben könne für eine künstlerische Auseinandersetzung über die Begriffe Mensch und Heimat. Wie stark mußte die Sehnsucht nach der Heimat sein, wenn sie zehn, zwölf Jahre lang Sinn und Trachten dieses deutschen Soldaten derartig beherrschte, daß sie imstande war, die schwersten Entbehrungen ertragen zu helfen. So gestaltete sich beim zweitenmal die Dichtung schon wesentlich anders. Ich stellte in den Mittelpunkt des Geschehens einen Mann, der infolge einer schweren Verwundung an der rus-

sischen Front eine Verletzung davontrug, die ihn seines Erinnerungsvermögens beraubte. Ich ließ ihn aus der russischen Kriegsgefangenschaft in Ostsibirien entfliehen, bis er schließlich in Wladiwostok, dem russischen Kriegshafen Ostasiens, Werbern der französischen Fremdenlegion in die Hände fiel. Er diente seine Zeit bei der Fremdenlegion ab und kehrte schließlich nach Deutschland zurück. Dieses Geschehen stellte ich in einen Ablauf von sieben Bildern, wobei ich das 1. Bild: An der russischen Grenze, das 2. Bild: In Kriegsgefangenschaft, das 3.: Ein chinesisches Teehaus in Wladiwostok, und das 4.: In der Sahara, dem ersten Teil zuteilte. Der zweite Teil umfaßte dann die Heimkehr, und zwar zeigt das 5. Bild, wie der Heimkehrer auf Jahrmärkten sich seinen Lebensunterhalt zur Heimfahrt verdient; das 6. Bild, wie er, vom Schicksal geschlagen, von Stufe zu Stufe sinkt und schließlich im Asyl landet, bis das 7. Bild ihn endlich zu seiner Frau zurückführt.
‚Die Heimkehr des Jörg Tilman' gestaltete sich für mich zu dem Problem der Oper an sich. War es möglich, dieses Einzelschicksal in einen Rahmen zu bringen, der irgendwie wegweisend für eine neue deutsche Oper sein kann? So kam ich von selbst dazu, die Rolle des Chores in meiner Oper zu unterstreichen, den ich bislang noch nicht in die Dichtung eingeschaltet hatte. Der Chor trat nicht mehr aktiv in Erscheinung, sondern wurde in eine Rolle gedrängt, die meines Erachtens das wesentliche und zukunftweisende Element seiner Bedeutung in der Oper sein kann. Wenn ich dem Chor in meiner Oper eine mehr außerhalb der Handlung stehende Rolle zuwies, so kamen dem Erfordernisse entgegen, die zeitgemäß bedingt den Gemeinschaftsgedanken in den Vordergrund stellten. Die menschliche Gemeinschaft erhielt seine Formung durch Chöre, die allgemein menschliche Betrachtungen anstellten, selbstverständlich in steter Gedankenverbindung mit dem Bühnenvorgang. Die Chöre sind meist mehrstinmig gehalten und stellen die Verbindung der einzelnen Bilder untereinander her. Daher der Untertitel ‚Gemeinschaftsoper', der sonst leicht zu Mißdeutungen Anlaß geben kann.«

AUF DER SUCHE NACH DER MUSIKALISCHEN FORM

Von PAUL VON KLENAU-KOPENHAGEN

Paul von Klenau setzt seine im Maiheft begonnene Aufsatzreihe fort, in der sich die Größe, aber auch der Verfall der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts widerspiegeln. *Die Schriftleitung.*

Die Form, die seit Haydn, Mozart und Beethoven unsere Musik beherrschte, ist die Sonatenform. Während die Fuge mit einem Thema arbeitete, baut die Sonate mit zwei Themen. Der Unterschied der formellen Prinzipien der Fuge und der Sonate ist ein gewaltiger, und doch kann man die Wege, die von der Fuge zur Sonate führen, unschwer feststellen. Betrachten wir das Thema

der es-moll-Fuge des »Wohltemperierten Klaviers«, um an Hand eines Beispieles das prinzipielle Verfahren zu erörtern! Das Thema besteht aus sechs Tönen der es-moll-Tonreihe. Die Antwort auf das Thema, die immer von dem dominierenden fünften Ton der Reihe auszugehen hat, bringt zwei der noch nicht gespielten Töne, so daß Thema und Antwort zusammen acht Töne der zugrunde liegenden Reihe (es-moll) enthalten. Die Antwort enthält sechs Töne der Antworttonart b-moll. Das Prinzip: die Antwort in der Dominanttonart zu bringen, hat die Sonate im großen ganzen beibehalten, und man kann ohne Bedenken den ersten Teil einer Sonate als aus dem erweiterten Prinzip der Fuge (Thema und Antwort) entstanden bezeichnen. Aber auch den Modulationsteil finden wir in der Fuge. Im Laufe der es-moll-Fuge z. B. treten fernere Tonarten auf, ja die Komposition löst sich (in der zweiten Hälfte) in Perioden auf, die man als freies Phantasieren über das Thema bezeichnen kann. Wichtig ist auch die Engführung am Schluß der Fuge mit der abschließenden Kadenzierung. Hier werden Thema und Antwort in eine Tonart (die Haupttonart) zusammengepreßt. Ist dieses nicht im Prinzip das Vorbild der Sonaten-Reprise, in welcher das zweite Thema sich zur Tonart des ersten Themas »bekehrt«?

Das zugrunde liegende Prinzip aller musikalischen Formgestaltung ist: Thema und Antwort (Gegenthema) — Ringen (Verarbeitung) der Themen (Modulationsteil) und Versöhnung resp. Verschmelzung der Themen, d. h. Sieg der Tonart (der zugrunde liegenden Töne) über die Gegensätze (über die nicht zur Tonart gehörenden Töne). Es ist kein Zufall, daß es sich so verhält, denn der Mensch lebt, fühlt und denkt durch Gegensätze (erst durch die Zahl Zwei besteht die Zahl Eins) — und erst das Ringen der Gegensätze bringt Klarheit (erst die nach Zwei folgenden Zahlen geben der Eins die Bedeutung von Einheit). Das Prinzip: Thema, Gegenthema und Modulation ist, philosophisch gesprochen, Ausdruck des Dualismus unseres Wesens und Ausdruck unseres Ringens nach Auflösung dieses Dualismus (Beziehung zur Religion).

Die Sonate läßt sich, wie gesagt, als eine Umformung und Erweiterung der Fuge auffassen. Daß dieser Prozeß, von der Fuge aus gesehen, ein auflösender, zersetzender ist, darf behauptet werden. Er ist aber nicht zufällig! Man könnte seine Begründung auch geistesgeschichtlich (allmähliche Emanzipation des Individuums aus mittelalterlicher Gebundenheit) nachweisen.

DIE FORM NACH BEETHOVEN

Was nach Beethoven geschah, bedeutete ein Sich-Entfernen von den ursprünglichen architektonischen Prinzipien des musikalischen Bauens. Wagner, Liszt, Berlioz, Brahms und die Romantiker führten die Musik in zwei Richtungen weiter. Die eine Richtung entfernte sich von den architektonischen Prinzipien, die andere Richtung rang um eine Zurückeroberung verlorenen

Formguts. Wagners überragendes Genie weist beide Richtungen auf: das Vorspiel zu »Tristan« und die »Meistersinger«-Ouvertüre sind die wichtigsten Werke dieser zwei Richtungen.
Was geschah, war vor allem eine ungeheuere Ausdehnung des Modulationsteiles bzw. der für den Modulationsteil geltenden Prinzipien. Berlioz hielt sich in seinen Sinfonien zwar im großen ganzen an den Grundriß des klassischen Baues: brachte erste und zweite Themen, Modulationsteil und Reprise, aber er verband mit den alten Prinzipien in seinem Schaffen eine außerhalb der strengen, klassischen Architektur stehende Welt: die dichterische und die malerische. Es ist zu Genüge bekannt, daß Berlioz der erste große Programmmusiker ist. Indem das dichterische (literarische) Moment in die Musik hineindrang, und ein Programm, eine dichterische Erklärung der Musik, zugrunde gelegt wurde, bekamen die musikalischen Elemente neue Bedeutungen. Das strenge, auf das Vorherrschen bestimmter Tonreihen beruhende, ganz auf Gleichgewicht und Proportion abzielende Formen wurde gelockert. Dichterische und malerische Tonkomplexe, die auf Im- und Expressionen ruhten, schwächten die strenge Forderung nach Tonalität, Periodenbau usw. Einer noch nie vorher gekannten Freiheit des Musizierens war, jedoch nicht zufälligerweise, mit dem Ruf der französischen Revolution nach individueller Freiheit in allen Dingen und Verhältnissen des Lebens und der Kultur, Bahn geschaffen worden. Daneben die Entstehung des romantischen Liedes, das eine neugeartete Verschmelzung von Ton und Wort (Schubert, Schumann) ermöglichte, und den Tönen sozusagen einen Wortsinn, besser einen Wortsatz-Sinn, verlieh. Man denke an die »Müller«-Lieder, wo die Begleitung das Rauschen des Baches, das Sausen des Windes und Naturstimmungen aller Art wiedergibt. (Beethoven hatte diese Entwicklung in seinen mittleren Werken vorweggenommen, kehrte aber in seinen späteren zum strengen architektonischen Schaffen zurück.) Wagner, der Größte unter den Großen der nachbeethovischen Zeit, holte seine Formprinzipien von dem Gesamtkunstwerk. Aber gerade die Bewegtheit der dramatischen Vorgänge bedingte eine Bewegtheit der Musik, die sich nicht durch die strengen, klassisch-architektonischen Prinzipien fesseln lassen konnte. Ist es nicht selbstverständlich, daß der häufige Wechsel der Tonarten, die auf- und ab-, hin- und herwogenden Modulationen, die tonartgelockerten Komplexe, eine neue Art von Periodenbau: die Sequenz, das Leitmotiv usw. entscheidende Rollen zu spielen bekamen!
Das Brechen der Prinzipien des strengen architektonischen Baues ist natürlich nicht gleichbedeutend mit formlosem Schaffen. Die Form bei Wagner ruht auf neuen Prinzipien. Gerade weil Wagner tonartbestimmte und tonartfremde (seine Vorliebe für chromatisches Fortschreiten!) Töne und Harmonien, Wort, Farbe, Dynamik, ja alle Elemente seines Gesamtkunstwerkes als formgebend verwendete, mußte er eine neugeartete Architektur schaffen, die, ähnlich wie das Barock, welches mit Farben, Figuren, Lichtwirkungen, streng

genommen: mit außerarchitektonischen Mitteln arbeitete, auf anderen Prinzipien ruhte, als auf den vor ihm gebräuchlichen. Alle musikalischen Elemente der alten musikalischen Architektur bekommen bei ihm, wenn er sie verwendet, eine andere Bedeutung: die Tonart, das Thema, das Gegenthema, die Harmonie, die Modulation, die Kadenz usw., denn sie dienen dem Gesamtkunstwerk, das nicht nur rein musikalischen Ursprungs ist. Die Musik Wagners ist von der klassischen Musik aus gesehen revolutionär, und wäre zerstörend gewesen, wenn das Genie Wagners nicht die Kraft gehabt hätte, neben der alten Kunst ein grandioses Neues, das neben dem Alten sich monumental behauptet, aufzubauen.

DIE ZWEI FORMSTRÖMUNGEN BEI WAGNER

Betrachten wir vom musiktheoretischen Standpunkt aus die zwei Werke: das »Tristan«-Vorspiel und die »Meistersinger«-Ouvertüre, um auf die zwei Hauptrichtungen der Musik nach Beethoven zu weisen. Im »Tristan«-Vorspiel scheint das alte architektonische Prinzip eines Aufbaues vollkommen überwunden zu sein. Hier ist zum erstenmal in der Musikgeschichte das chromatische Prinzip durchgeführt. Wir gleiten durch harmonische Gebiete, nirgends werden wir festgehalten. Das Ringen geht weiter, ein Ringen, das nicht zur Ruhe kommt, das nur erschöpft in der Schlußkadenz Atem holt, bis das Wort (das Lied) hinzutritt. Das Musikstück besitzt kein erstes und kein zweites Thema, sondern zwei Motive, von denen das erste in seiner Gestaltung fast unverändert bleibt, das zweite sich zu einer endlosen Melodie, die nirgends abschließt, entwickelt. Hier ist das Ringen selber Gegenstand eines Formwillens geworden, der durch innere Kraft und Leidenschaft Gestaltung gewinnt. Mit Recht nennt man das »Tristan«-Vorspiel eines der Wunderwerke der Kultur!

Und neben dem »Tristan«-Vorspiel die »Meistersinger«-Ouvertüre! Hier wird mit elementarer Wucht die tonartbestimmte Musik noch einmal zu einem gewaltigen, architektonischen Bau verwendet. Die Form ist schematisch betrachtet, die der alten Ouvertüre; sie ist auf lapidare Einfachheit zurückgeführt. Die C-dur-Skala und ihre sieben Töne werden in einer schier unglaublichen Weise festgehämmert und festgehalten. Die »Meistersinger«-Ouvertüre wäre, formal gesehen, eine Kopie der klassischen Ouvertüre, wie mancher Bau der Architektur des 19. Jahrhunderts eine Kopie der Gotik, des Barocks usw. ist, wenn nicht das Genie Wagners diesen musikalisch-architektonischen Bau mit einer so großartigen Leidenschaft aufgerichtet hätte, so daß jeder Gedanke an Klassizismus und an Nachahmung von vornherein als unsinnig bezeichnet werden muß.

DIE NACHWAGNERISCHE ZEIT

Man kann ohne Übertreibung sagen, daß alles, was nach Wagner geschaffen wurde, auf die zwei verschiedenen Ströme des Wagnerschen Schaffens, die sich

in dem »Tristan«-Vorspiel und in der »Meistersinger«-Ouvertüre kundtun, zurückführen läßt. Als Nebenströme kann man die romantischen, improvisatorischen (von Schumann, Schubert kommenden) Tendenzen, und die klassizistischen, intellektualistischen Tendenzen, die sich auf Bach, Mozart und Beethoven (allerdings mit weniger Recht) berufen, bezeichnen. Die klassizistisch gerichtete Neuzeit ist für unsere Betrachtungen nur von sekundärem Interesse, denn vor allem haben wir uns hier mit den theoretischen Problemen zu beschäftigen, und es liegt in der Natur der Sache, daß eine klassizistische (Epigonen-)Kunst keine wesentlichen Änderungen dieser Probleme bringt. Die Umwälzung, die Wagners »Tristan«-Vorspiel herbeigeführt hatte, blieb entscheidend. Die chromatische Methode wurde von den nachwagnerschen Tonkünstlern aufgegriffen und weitergeführt.
Es ist vor allem Richard Strauß, der in seinen sinfonischen Dichtungen das chromatische Prinzip pflegt. Strauß verwendet meistens Programme, und der Fluß seiner Musik erwächst aus diesen. Äußerst lebhaft und schöpferisch ist Strauß' chromatische Modulationsphantasie. Dieses Genie der Technik, vielleicht der größte Kompositionsvirtuose, der jemals gelebt hat, entwickelt, alle Mittel der Musik verwendend, die chromatische Stimmführung und die chromatischen Harmonieverbindungen mit einer noch nicht dagewesenen, zauberartigen Souveränität. Auch in seinen Opern hält sich Strauß an die Form einer Dichtung. Harmonisch und kontrapunktisch entwickelt er auch hier die chromatische Methode und hier sogar noch freier und radikaler als in seinen sinfonischen Werken. Sein musikalisches Genie unternimmt große Vorstöße, Neuland zu erobern, wie z. B. das Quartenmotiv in »Salome« und polytonale Partien in »Elektra« und »Rosenkavalier«: zu einer theoretischen Neuorientierung kommt er aber nicht. Während Wagners überragender Verstand und Wille zur Klarheit die Mittel, die er verwandte, stets »siebte«, finden wir bei Strauß: klassizistische Formgebung, romantische Improvisation, streng tonalitätsbestimmte und chromatische Perioden, kaleidoskopisch nebeneinander. Zusammengehalten wird alles durch eine geistvolle Individualität, deren Kunst und Weltanschauung derjenigen der Bourgoisie des ausgehenden neunzehnten und anfangenden zwanzigsten Jahrhunderts entspricht. Daher sein ungeheurer Erfolg. Hofmannsthal war in dieser Hinsicht sein getreues Ebenbild (man vergleiche doch Hofmannsthal mit Stefan George, um den gar nicht zu messenden Abstand zweier Welten zu prüfen). Im Grunde ist das, was von Richard Strauß gesagt wurde, theoretisch gesehen, für die ganze Epoche nach Wagner zutreffend. Bei Reger macht sich der Brahmssche Klassizismus mit starkem chromatischem Einschlag geltend. Reger greift auch auf Bach zurück und führt eine erstaunliche Chromatisierung der Fuge herbei, während Pfitzner der Schumannschen Romantik in erweiterter, durch Wagner stark beeinflußter Weise nachgeht. Die Schattenseiten eines so freien chromatischen Musizierens machen sich am deut-

lichsten bei den Talenten dritten Grades bemerkbar. Was von ihnen auf Musikfesten und in Konzerten und auch in den Opernhäusern aufgeführt wurde, zeigte und zeigt oft in erschreckender Weise die Ratlosigkeit und den Dilettantismus, den ein so erweitertes, chromatisches, modulatorisches Musizieren mit sich bringt.

DIE GANZ-TONLEITER

Die Gefahr eines systemlosen Komponierens mit dem nach Wagner erweiterten Material, erkannte Claude Debussy. Er brachte eine neue theoretische Lösung der Fragen, die ungelöst ins Chaotische zu führen drohten. Er ging auf die Ganztonleiter zurück und unternahm es, mit der Sechstonreihe zu arbeiten. Das Ganztonsystem enthielt ein Prinzip der Ordnung und Begrenzung, und vor allem war ein neues theoretisches Problem als solches erkannt und zur Diskussion gestellt und damit überhaupt auf die Notwendigkeit neuer theoretischer Betrachtungen und Orientierung hingewiesen. Der alterierte Dreiklang wurde die Grundlage des harmonischen Unterbaues. Wagner hatte den vergrößerten Dreiklang schon verwendet (Walkürenruf), aber dadurch, daß Debussy sein ganzes Musizieren hauptsächlich auf die sechs Ganztöne bezog, bekam der alterierte Dreiklang eine andere Bedeutung. Das Entscheidende war, daß das Sechstonkomponieren sich nach anderen Prinzipien richtete als das Musizieren mit sieben (Dur) oder neun (Moll) oder zwölf (chromatisch) Tönen. Das Ganztonkomponieren, wie es Debussy betrieb, bedeutete eine Begrenzung der chromatischen Willkür, zugleich aber eine konsequente Entfernung von dem alten tonartbestimmten Musizieren mit sieben und neun Tönen. Die wichtigste Folge hatte das Ganztonsystem für das Problem: Harmonie und Disharmonie, denn die große Sekunde galt in diesem System nicht mehr als Dissonanz. Damit war die Frage: »Was ist Dissonanz überhaupt?« aufgerollt. Debussys System und Theorien waren Versuche, aus gefährlichen, unsicheren Verhältnissen herauszukommen. Es gelang aber Debussy nicht, große neue Formen zu schaffen, denn auch sein größtes und bedeutendstes Werk, »Pelleas und Melisande«, ist ein aus lauter kleinen Formen zusammengestelltes Mosaik — doch gelang ihm eine außerordentliche Differenzierung sowohl der angewandten Mittel (melodische, harmonische und klangliche) als auch eine Konzentration im kleinen. Es bleibt Debussys Verdienst, der nachwagnerischen Musik ein »Habt Acht!« zugerufen, ein Warnungssignal gegen uferloses, chromatisches Komponieren gegeben zu haben.

THEORETISCHE SPEKULATIONEN

Tür und Tor waren nun für die theoretischen, spekulativen Köpfe geöffnet. Den Einsichtigen wurde es bald klar, daß Debussys Ganztonleiter, verallgemeinert, eine Verarmung der Musik mit sich bringen mußte. Man wollte



Bildarchiv „Die Musik“

Dr. Walter Stang



Phot. Ewald Hoinkis

C. M. Holzapfel



Bildarchiv „Die Musik“

Alfred Rosenberg



Phot. Pietsch

Hansheinrich Dransmann

Komponist von „Einer baut einen Dom“



Phot. Saal, Bad Wildungen

Ludwig Maurick

Komponist der Oper „Die Heimfahrt des Jörg Tilman“



Bildarchiv „Die Musik“

Generalmusikdirektor Hugo Balzer

Festdirigent der Reichstagung der NS-Kulturgemeinde

und konnte nicht auf die Chromatik als Prinzip verzichten. Wichtig aber war, daß die Klugen nicht mehr darauflos komponieren, sondern sich über ihre Arbeit in neuer Art und Weise theoretisch Rechenschaft geben wollten. In Frankreich entstand das polytonale System: ein Versuch, zu gleicher Zeit in mehreren Tonarten zu musizieren; in Deutschland: das Quartensystem. Das polytonale System kann als Reaktion gegen das Ganztonsystem, als Versuch, das chromatische Schaffen in einer neuen Doppelordnung zu verankern, betrachtet werden. Die Theorie war geistreich, aber nicht sehr ergiebig, weil sie im Grunde die Probleme nicht löste, sondern sie auf einen recht willkürlichen, doppelten Plan verschob. Das Quartensystem war der Versuch, die chromatische Tonreihe durch gleich große Intervalle zu ordnen, im gewissen Sinne ein Parallelismus zu der Ganztonleiter, nur auf zwölf Töne an Stelle von sechs ausgedehnt. Drei, zwei Quarten umfassende Töne spielten hier cum grano salis eine ähnliche Rolle wie die drei, zwei große Terzen umfassenden Töne des Ganztonsystems. Hier wurde das problematische Verhältnis von Quart zu Quart, ob Dissonanz oder Harmonie, erörtert, und auch die kleine Sekunde, die bei der fünften Quartnote eintrifft, war zur Diskussion gestellt. Das in der tonartbestimmten Musik feststehende Verhältnis von Disharmonie und Harmonie war von neuem erschüttert, indem jetzt sowohl die große Sekunde (und somit Septime und None) wie die Quart und die kleine Sekunde auf Ganztonleiter oder Halbtonleiter bezogen und nicht mehr eindeutig als Disharmonie bezeichnet werden konnten.

ROBERT SCHUMANN, DER DEUTSCHE

Von MARTIN KREISIG-ZWICKAU

Unter den Tondichtern ist wohl keiner, der die Zugehörigkeit zu seinem Volke so tief gefühlt und die aus diesem Gefühle herauswachsende Verantwortung so in Wort und Schrift betont hat, als Robert Schumann, den seine Geburtsstadt Zwickau in Sachsen bei der 125. Wiederkehr seines Geburtstages jetzt durch ein kleines Musikfest ehren will. Robert Schumann dankt diese seine nationale Gesinnung seiner Abstammung aus einer urdeutschen Familie und seiner guten Erziehung. Der Vater, Verlagsbuchhändler und Schriftsteller und als solcher Herausgeber einer Bibliothek deutscher Klassiker, einer historisch-politischen Zeitschrift, eines Heimatblattes, einer Sammlung von Bildnissen der berühmtesten Männer aller Zeiten und besonders des noch heute wertvollen »vollständigen Staats-, Post- und Zeitungslexikons von Sachsen«, war der Sohn eines evangelischen thüringischen Pfarrers, der wieder aus einer in Etzdorf bei Eisenberg (Thüringen) alteingesessenen Bauernfamilie stammte. Von früh bis abends sah er den Vater lesend in den Werken der deutschen Klassiker, schreibend, übersetzend; er durfte sogar schon mit helfen. Ist es da

ein Wunder, daß der fünfzehnjährige Schüler der Lateinschule seine Mitschüler aufrief zur Begründung eines Vereins zum gründlichen Studium der Literatur des Vaterlandes. »Ist es nicht jedes gebildeten Menschen Pflicht, die Literatur seines Vaterlandes zu kennen, so ist es ebenso die unsrige. Der Zweck unseres Vereins soll daher sein: Einweihung in die deutsche Literatur«, so lautete der Anfang der von dem Sekundaner Schumann entworfenen Satzungen des »literarischen Schülervereins« am Lyzeum zu Zwickau. Robert Schumann war der Führer, auch die Primaner erkannten seine Führung an, und das ist ein deutliches Zeugnis für seine Führernatur, die sich später noch oft zeigte und bewährte. Immer mehr wuchs der Glaube an sich und in seinem »Leipziger Lebensbuche« vom Jahre 1831 finden wir den kühnen Stoßseufzer: »Ach könnte ich einmal den deutschen Namen mit verherrlichen helfen durch Ton und Wort! Der Deutsche mit seinem tiefen Talent, seiner Gründlichkeit, seiner Leichtigkeit im Auffassen, die kein anderes Volk hat — darf er wirklich länger so verachtet sein?« Was der einundzwanzigjährige Jüngling hier sich so sehnlich wünscht, wir wissen es, es ist in Erfüllung gegangen.
Schumann wurde ein Kämpfer, ein Kämpfer nach innen für Läuterung und Reinigung des deutschen Musikwesens von allem Oberflächlichen, Heuchlerischen, Mittelmäßigen, ein Kämpfer nach außen für die Anerkennung deutscher Musik gegenüber der italienischen und französischen Kunst. Seine 1834 begründete Zeitschrift, die übrigens heute noch besteht (Zeitschrift für Musik), war vom ersten Tage ihres Bestehens an ein Kampfblatt. »Einzuhauen gilt es in alles Kranke, Unkünstlerische«, »Greift an, daß es besser werde, laßt uns nicht müßig zusehen«, »Jünglinge, schafft fürs Licht«, »Törichten, Eingebildeten gilt es die Waffen aus der Hand zu schlagen, Willige aber zu schonen«, »die drei Erzfeinde der Kunst sind zu bekämpfen, die Talentlosen, die Dutzendtalente, die Vielschreiber«, alles in allem: »*Erhebung deutschen Sinnes durch deutsche Kunst, das mag als das letzte Ziel unserer Bestrebungen angesehen werden*«, das sind einige der Kampfrufe und Bekenntnisse Robert Schumanns, des führenden Schriftleiters der »Neuen Zeitschrift für Musik«, wie er mit seinen Freunden sein Kampforgan genannt hatte. »Davidsbündler« nannte er seine bewährten Mitarbeiter. Wie einst der kleine David mutig sich dem großen Philister Goliath entgegengestellt und ihn besiegt hatte, so wollten und sollten diese Davidsbündler alles Philisterhafte bekämpfen, um Kunst und Kultur zu verteidigen.
Mut und Selbstvertrauen verlangt Schumann von seinen Mitarbeitern. »Ohne Enthusiasmus wird nichts Rechtes zuwege gebracht«, »Wer das Schlimme einer Sache sich nicht anzugreifen getraut, verteidigt das Gute nur halb«, »Ich hasse alles, was nicht vom innersten Drange kommt«, »Soll denn diese verdammte deutsche Höflichkeit Jahrhunderte so fortdauern?«. Und so könnte man fortfahren, den begeisterten Robert Schumann anfeuern zu hören. »Es affiziert mich Alles, was in der Welt vorgeht: Politik, Literatur, Menschen.

Über Alles denke ich in meiner Weise nach, was sich dann durch die Musik Luft machen, einen Ausweg suchen will«, schrieb er einst seiner Braut Clara, und wie sich seine innere Erregung in *Musik* Luft machen mußte — alles kommt vom innersten Drange bei Schumann — so auch in Wort und Schrift. Seine Lebensarbeit für das wahre und notwendig Erkannte einzusetzen, das war ihm heilige Pflicht. Ob er dabei materielle Opfer zu bringen hatte, danach fragte er nicht, »ich nehme kein Honorar für einen Artikel und auch nicht für die Führung der Redaktionsgeschäfte, wenn es Schwierigkeiten macht«, schrieb er einem Verleger, der die Zeitschrift verlegen sollte, wie sich auch in seinen bekannten »Haus- und Lebensregeln für die Jugend« das Wort findet: »Die Kunst ist nicht da, um Reichtümer zu erwerben. Werde nur ein immer größerer Künstler, alles andere fällt dir von selbst zu!«

Und nun noch einige Einzelheiten über Betätigung seiner deutschen Gesinnung Als einst der Weimarer Hofkapellmeister Chelard Schumann besucht und im Gespräch J. S. Bach als ein wenig veraltet bezeichnet hatte, da fuhr Schumann auf: »Bach ist weder alt noch neu, sondern ewig« — und Chelard verließ den Zornigen. Schumann ruhte auch nicht, bis es zur Gründung einer Bach-Gesellschaft kam, um die Werke des großen Thomaskantors in einer klassischen Ausgabe dem deutschen Volke zu bescheren. Als Schumann in Wien angekommen war, ging er zuerst an Beethovens Grab, fand dort zufällig eine Stahlfeder,

die er als Erinnerungsstück sich hoch und heilig aufbewahrte. Als 1847 die erste Tonkünstlerversammlung in Leipzig stattfinden sollte, brachte Schumann den Antrag ein, die Versammlung möge die Abschaffung aller französischen Titel beschließen und auch die Ausmerzung solcher italienischer Vortragsbezeichnungen, die sich ebensogut, »wenn nicht besser«, in deutscher Sprache ausdrücken ließen. »Warum deutsche Blumen in französische, parfümierte Töpfe setzen?«, rief er, als er eine gute Komposition, die aber einen französischen Titel trug, zu besprechen hatte.

Seine Forderungen beschränkten sich aber nicht nur auf die Entfernung fremdsprachiger Titel, sondern sogar auf den Gebrauch deutscher Lettern. Als sein Nachfolger in der Schriftleitung der Zeitschrift, Dr. Brendel, einst anfing, zur Antiqua überzugehen, da schrieb ihm Schumann: »Deutsche Lettern!«, sonst würde er die Zeitschrift nie wieder in die Hand nehmen. — Doch genug! Es sollte nur einmal hier daran erinnert werden, daß Robert Schumann wirklich von Grund seines Herzens ein Deutscher war und sich stets als solcher gefühlt hat und daß es schon seine Richtigkeit hatte, wenn ihn Richard Wagner einst einen lieben »deutschen Kerl« nannte und der Dichter Klaus Groth die schöne Beschreibung des Begräbnisses Schumanns (31. Juli 1856 in Bonn) mit den Worten schließt: »Von Schumanns Begräbnis habe ich den Eindruck, als hätte plötzlich, unwillkürlich, die Bevölkerung Bonns die Kunde durchschauert: einer der edelsten Deutschen sei auf seinem letzten Wege und wer könne, müsse noch einen letzten Blick tun auf die Reste, die einen Genius ersten Ranges beherbergten und nun dem Staube übergeben würden.«

ROBERT SCHUMANN UND DIE DEUTSCHE SPRACHE

Von WERNER STANG-MEERANE i. Sa.

Der 125. Geburtstag Robert Schumanns am 8. Juni 1935 ist der äußere Anlaß zu diesem Aufsatz. Die inneren Gründe dazu liegen tiefer. Nicht eine zufällige Jubelfeier bringt uns heute Schumann nahe, sondern das, was sein Freund Brendel einmal in die Worte gefaßt hat: »Schumann war mit ganzer Seele Deutscher, wenn auch bis zur Einseitigkeit[1].« Das gibt den Schumann-Feiern dieses Jahres Sinn: Er und wir stehen in einer Front, denn das Schicksal zwingt auch uns, deutsch bis zur Einseitigkeit zu sein. Aus diesem Gefühl der Zusammengehörigkeit ist meine Arbeit entstanden.
Über Schumanns deutsche Art ist schon viel geschrieben worden. Eine Seite seines Deutschtums hat man bisher übersehen oder als etwas Selbstverständliches betrachtet: seine schöne und reine Sprache. Ich halte es für eine zeitgemäße Aufgabe und zugleich

[1]) Eugenie Schumann: Robert Schumann, ein Lebensbild meines Vaters; Leipzig 1931, S. 214.

für die Erfüllung einer Dankespflicht, einmal zu zeigen, was Robert Schumann als Tondichter und Schriftsteller getan hat für die deutsche Sprache.
Aus unserer Klavierstundenzeit kennen wir noch die sinnigen, schönen Überschriften: »Von fremden Ländern und Menschen«, »Fast zu ernst«, »Bittendes Kind«, und wie sie alle heißen; dazu die klaren, eindeutigen Vortragsbezeichnungen »Nicht zu rasch«, »Mit Leidenschaft«, »Zart und innig«. Wir verstanden sie beim ersten Lesen; sie erschlossen uns eine ganze Welt, in der wir uns sogleich heimisch fühlten, weil sie die unsre, weil sie deutsch war.
Gab nun Schumann seinen Tondichtungen unbewußt deutsche Namen und Spielanweisungen, tat er es einer Mode zuliebe oder in gewolltem Gegensatz zu fremden Bezeichnungen? Sicherlich folgte er beim Kunstschaffen seinem Herzen, seinem guten Geist, und konnte dann gar nicht anders als deutsch schreiben. Aber seine Schriften zeigen uns: Er warf sich der herrschenden Mode bewußt entgegen; er befreite nicht nur das Musikschaffen seiner Zeit von fremdem Flitter und Tand, sondern ging auch der verwelschten Musikfachsprache zu Leibe. Wir brauchen nur einmal ein vor 100 Jahren gedrucktes Notenblatt zur Hand zu nehmen: Es gab nur französische Überschriften und italienische Spielhinweise. Und auch das damalige Schriftdeutsch wimmelte dermaßen von Fremdwörtern, daß in der Sprachfinsternis jener Tage Schumanns Deutsch wie das Morgenrot eines neuen Tages leuchtet.
Grundsätzlich stellt Schumann sein Verhältnis zur deutschen Sprache so dar: »Ich lobe mir meine Muttersprache, rein gesprochen, jeden Ausdrucks fähig, kräftig und klangvoll[1].« Und gleich im ersten Jahrgang der »Neuen Zeitschrift für Musik«, die er 1834 begründete und zehn Jahre selbst herausgab, lesen wir: »Die Zeitschrift gibt die Kompositionstitel so deutsch wie möglich[2].« Dreizehn Jahre später schreibt er vor der ersten »Tonkünstlerversammlung« an Brendel: »Ich würde Sie bitten, einen Antrag zu stellen auf Abschaffung aller Titel in französischer Sprache, wie auf Ausmerzung solcher italienischer Vortragsbezeichnungen, die sich ebenso gut, wo nicht besser, in deutscher Sprache ausdrücken lassen[3].«
Für diese grundsätzliche Haltung Schumanns finden wir in seinen Schriften zahlreiche Belege. Schon die Überschrift seiner ersten Besprechung, aus dem Jahre 1831, gehört hierher. Sie lautet: »Ein Werk II[4].« Er schreibt nicht »opus« oder gar »œuvre«, wie es damals allgemein üblich war. Nur bei vollständig wiedergegebenen französischen Überschriften läßt er »oevre« stehen. Doch auch diese übersetzt er oft und nennt z. B. eine Besprechung »Heinrich Dorns Tonblumen[5]«, obwohl dieser Dorn selber seine Stücke »Bouquet musical« genannt hatte. Und Schumann meint dazu: »Ein Geschenk von zwei bis drei Blumen sagt mehr als ein ganzer Tragkorb. Deshalb möchte ich das »Bouquet« weghaben. Warum so deutsche Blumen in französische parfümierte Töpfe setzen? Ein Titel wie »Narzisse, Veilchen und Hyazinthe — drei musikalische Gedichte« klingt auch, und gut!« Ein Wort aus dem Jahre 1839 sagt dasselbe: »Auf eine richtige Benennung hat der Musiker ebenso zu sehen wie jeder andere Künstler; eine falsche kann bei aller Güte der Musik sogar verstimmen, eine treffende aber die Freude am Verständnis um vieles erhöhen[6].« Ein gewisser Robert Müller — dem Namen nach anscheinend ein Franzose! — nennt das erste Stück seiner »Poésies musicales, œuvre 5«: »La cloche de soir.« Dazu bemerkt Schumann spottend: »Es könnte ebensogut ‚Die Morgenglocke' heißen[7].« Ein

[1]) Gesammelte Schriften, hsg. von Martin Kreisig; Leipzig 1914, 2 Bände, Bd. I, S. 345.
[2]) ebd. I, S. 31.
[3]) Robert Sch.s Briefe, Neue Folge, hsg. von Jansen; 2. Aufl. Leipzig 1904, S. 277.
[4]) Ges. Schr. I, S. 5.
[5]) ebd. I, S. 13.
[6]) Ges. Schr. I, S. 406.
[7]) ebd. II, S. 240.

anderer, ein Karl Voß, überschreibt ein Werk »Ne m'oubliez pas. Rhapsodie pour Pianoforte, oe. 36.« Schumann meint dazu: »Daß wir durch die Rhapsodie zu leidenschaftlicher Sehnsucht nach den vorhergehenden 35 Werken angeregt worden wären, müßten wir falsch bekennen. Auch hier besagt das Motto leider gar nichts, wie denn die Komponisten solche Bonbon-Devisen ein für allemal aufgeben sollten[1].« Ähnlich urteilt er über ein Stück eines gewissen E. Haberbier, überschrieben: »Coeur insensé sois calme ou brise toi. Etude pour le Pfte.« »Warum so ein herzbrechendes Motto voran, mit dem es dem Komponisten unmöglich ernst gewesen sein kann? Es muß eine Musik sehr bedeutend sein, soll ein solches Aushängeschild nicht lächerlich wirken[2].« Ein Adolf Henselt schreibt eine »Nocturne, La douleur en bonheur«. Schumann seufzt: »Wir sind reich an deutschen Liebessprüchen, warum so gemütlose französische[3]?« Über ein Werkchen eines Kittl bemerkt Schumann: »Wer denkt da an eine ‚Amour exancé', wie es der Komponist betitelt, da es ebensogut und besser Trinklied, Tanzlied oder Hopser heißen könnte[4].« An anderer Stelle steht: »‚Songe et vérité' heißt die Etudensammlung . . . , was sich mit ‚Wahrheit und Dichtung' übersetzen ließe[5].« Über ein Stück eines namens Otto »L'allégresse, Rondoletto pour le Pfte, oe. 19« schreibt Schumann: »Die Übersetzung der deutschen Fröhlichkeit in gladness, gioconità, l'allégresse wäre kaum nötig gewesen. Hätte man gespielt, so müßte man sagen: Das ist ein hurtig fröhlich Ding. Flattere nur zu, du Schmetterlingsmädchen, du würdest die Farbe verlieren, griffe man dich hart an[6].«

Freilich muß uns auffallen, daß Schumann, der sich so entschieden für deutsche Überschriften ausspricht, doch noch vier eigene Werke mit französischer Aufschrift erscheinen läßt. Warum nannte er seine Schmetterlinge »Papillons«? Die Antwort lautet: Hierbei hatte er als junger, abhängiger Mensch noch den Verlegern zu Willen sein müssen. Im April 1836 kündigte er in der Zeitschrift als demnächst erscheinend an »Fasching, Schwänke auf vier Noten für Pianoforte von Florestan.« Das Werk erschien im August 1837 unter dem Namen »Carnaval. Scènes mignonnes sur quatre notes, oe. 9.« Im Mai 1836 waren angezeigt »10 Etüden im Orchestercharakter für Pianoforte«; sie erschienen als »Etudes symphoniques«. Einer »Sonate« traute der Verleger keine Zugkraft zu und nannte sie »Concert sans orchestre, oe. 14«. Aber nach 1837, als sich Schumanns Stellung und Name zu festigen begonnen hatten, gab er seinen Werken nur noch deutsche Namen und Spielanweisungen. Gefordert hatte er auch diese schon im ersten Bande der Zeitschrift: »Das Auge wird sich daran gewöhnen und zuletzt man sich wundern, warum z. B. ein ‚mit inniger Empfindung' statt ‚con grand' espressione' sich nicht ebenso gut ausnehmen sollte[7].«

So entschieden sich Schumann auch für eine Reinigung der deutschen Musikfachsprache einsetzte, so wandte er sich doch gegen die übertriebenen Vorschläge seines Mitarbeiters Wedel, der über das Ziel hinausschoß: »Ob man mit einer Verdeutschung so seltsamer Wötter wie ‚Bardiet' für ‚Sinfonie' anklingen wird, zweifle ich durchaus und stimme nicht dafür; unser ‚Lied' nimmt uns niemand, dagegen wir die ‚Sonata', das ‚Rondo' da lassen wollen, wo sie entstanden; es wird gar nicht möglich sein, den Begriff zu verdeutschen, etwa durch . . . Klangstück', oder ‚Tanzstück'. Also nicht zuviel, aber werfe man die ‚composées et dédiées' hinaus![8])«

Eins aber darf in diesem Zusammenhange nicht verschwiegen werden: Fremdwortrein hat Schumann nicht geschrieben. Der Satz seiner Tochter Eugenie trifft nicht zu: »Beim Schreiben gebrauchte mein Vater nie Fremdwörter da, wo wir das gute, deutsche Wort

[1]) ebd. II, S. 241.
[2]) II, S. 244.
[3]) I, S. 417.
[4]) I, S. 406.
[5]) I, S. 435.
[6]) Ges. Schr. I, S. 104.
[7]) ebd. I, S. 31.
[8]) Ges. Schr. I, S. 31.

haben[1]).« Wer aber daraus Schumann einen Vorwurf machen sollte, vergißt, wann Schumann geschrieben hat. Der Sinn für fremdwortreines Deutsch erwachte erst nach der Gründung des Deutschen Reiches in breiteren Schichten[2]), und er schläft ja auch heute noch gerade bei vielen »Gebildeten«. Diesem scheinbaren Mangel Schumanns steht aber ein anderes Guthaben gegenüber. Eugenie schriebt: »Immer bediente er sich auch zu den Eigennamen, seien es deutsche oder fremdsprachige, nur der deutschen Schrift. Ein deutsches Buch in lateinischer Schrift gedruckt war ihm ein Greuel: Als Brendel bei Übernahme der Zeitschrift die Absicht aussprach, sie fortan in lateinischen Lettern drucken zu lassen, erklärte mein Vater mit großer Heftigkeit, daß er dann imstande sei, sie nicht wieder anzusehen[1]).«

Um Schumanns Eintreten für deutsche Sprache in der Musik richtig werten zu können, müssen wir wissen: War er der erste, der sich dafür einsetzte, oder haben andere vor ihm Ähnliches gewollt? Und wie verhielten sich die Fachgenossen zu seinen Bestrebungen; stand er allein, oder wollten andere dasselbe wie er?

Nach 1750 waren auf deutschen Bühnen, wo bisher nur französisch gesprochen und italienisch gesungen worden war, in Lessings Dramen und Glucks Opern zum ersten Male deutsche Laute erklungen. Während aber die deutsche Sprache im Schrifttum unserer Klassik nun ihre reifste Form — süßesten Wohllaut und männlichste Kraft — fand, ging die deutsche Musik wie Aschenbrödel weiter in fremdem Kleid. Nur zufällig war Mozarts letztes Bühnenwerk, die »Zauberflöte« (1791), deutsch geschrieben, obwohl auch er schon 1783 ausgerufen hatte: »Jede Nation hat ihre Oper, warum sollen wir Deutsche sie nicht haben? Ist die deutsche Sprache nicht so leicht singbar wie die französische und englische?[3])« Und 1785: »Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette, es sollte ein anderes Gesicht bekommen!« Doch die Stellung des Italienischen in der Musik blieb unerschüttert. Das mußte selbst ein Beethoven verspüren, dessen einzige und dabei deutsche Oper »Fidelio« zur Zeit ihrer Entstehung, 1805, nicht den erwarteten Erfolg hatte. Trotzdem war Beethoven der erste überhaupt, der neben die festeingewurzelten italienischen Bezeichnungen deutsche setzte, wenn auch nur ganz selten und nur vorübergehend, nämlich in den drei Klaviersonaten Werk 81a, 90 und 101. Diese entstanden zwischen 1809 und 1816, in der Zeit völkischer Neugeburt Deutschlands; zweifellos hängt das Auftauchen deutscher Bezeichnungen bei Beethoven damit zusammen. Die Metternichsche Reaktion brachte auch das alte Italienisch in der Musik wieder. Und so sehr auch die paar beethovenschen Überschriften denen Schumanns verwandt klingen (»Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung«, »Lebhaft, marschmäßig«, »Das Lebewohl« usw.) so dauerte es doch noch länger als 20 Jahre, bis eben unser Schumann ausschließlich deutsche Überschriften und Spielanweisungen gab. Auch Webers »Freischütz« (1821) hatte in der Fachsprache nichts geändert. Im Gegenteil, Schumanns Zeitgenossen verwendeten fast alle noch — wie die oben angeführten Beispiele zeigen — fremdländische Benennungen oder nur gelegentlich einmal deutsche, wie z. B. Mendelssohn in den »Liedern ohne Worte«. Einer nur verfuhr ebenso planmäßig und ausschließlich wie Schumann: Richard Wagner, aber erst zehn Jahre später. Erst im »Lohengrin« (1847) lesen wir »Vorspiel« statt »Ouvertüre«, hören wir von »Handlung« statt von »Drama«. Wir können also feststellen, daß Schumann zu seiner Zeit der erste Tondichter war, welcher der deutschen Musik auch die deutsche Sprache gab.

Aber das macht noch nicht den Künstler aus, gegen das einzelne Wort zu kämpfen. Das kann auch ein biederer Schulmeister. Um fremdes Werkzeug aus der eigenen Werkstatt

[1]) Eugenie Schumann, a. a. O., S. 213.
[2]) Gründung des Deutschen Sprachvereins 1885.
[3]) Vergleiche dazu Schumann in einem Briefe 1842 (bei Dahms S. 164): »Wissen Sie mein Morgen- und abendliches Künstlergebet? Deutsche Oper heißt es.«

hinauszuräumen, braucht man noch nicht Meister zu sein. »Sprache« ist mehr als eine Wortreihe. Erst im sinnvollen Satz, im Flusse der Rede offenbart sich die Sprache und zeigt sich ihr Meister. War Robert Schumann einer? Da können wir nur sagen: Kommt, blättert in seinen Werken und Schriften, lest seine Jugenddichtungen und Briefe, — und eine Zauberwelt tut sich euch auf, ein ganzer Dichtergarten! Schumanns Überschriften schon sind mehr als einzelne Worte, sie enthalten richtige kleine Geschichten: »Glückes genug«, »Fürchtenmachen«, »Kind im Einschlummern«. Was die Romantiker von Wackenroder bis Hoffmann ersehnt hatten: eine Kunst, die Musik und Dichtung umfaßte, das gab uns Robert Schumann. Wie in den Dichtungen der Romantiker die Brunnen singen und Nachtigallen schlagen in mondbeglänzter Zaubernacht, wie sie uns führen ins deutsche Haus, in die deutsche Familie in Stadt und Dorf, mit gläubigem Kinderherzen, so ist es auch bei unserm Schumann. Können wir uns eine »rêverie« statt seiner »Träumerei« denken? Gewiß nicht; und doch hat er das deutsche Wort zum ersten Male als Überschrift in der Musik verwandt! Wieviel mehr sagen uns die »Nachtstücke«, als wenn sie »Notturnos« hießen! Bei seinem Wort kann ich mir etwas recht Düsteres denken, in Erinnerung an E. T. A. Hoffmanns »Nachtgesänge« oder Novalis' »Hymnen an die Nacht«. Und was wir schon bei diesen knappen Worten ahnend empfinden, das strömt uns breit entgegen in allen Schriften Schumanns.

Wir müssen auf den Abdruck zusammenhängender Proben verzichten. Es kann sich jeder selbst überzeugen: Ob wir eine Dichtung des Siebzehnjährigen lesen oder einen Aufsatz des reifen Mannes, einen Brief an Clara oder eine Tagebuchstelle, — über jeder Zeile, die seiner Feder entfloß, steht ungesehen die letzte Überschrift der »Kinderszenen«: »Der Dichter spricht.« Hier finden wir den Schlüssel zu dem Geheimnis des so seltenen und wunderbaren Einklanges zwischen Schumanns Wort und Ton; jetzt verstehen wir, warum gerade Schumann der erste seiner Zunft war, der so schön deutsch schrieb. Zum Dichter hatte er sich berufen gefühlt, ehe er seine eigentliche Sendung erkannte. Jean Paul und Goethe waren die Leitsterne des Jünglings gewesen. Ihrer Sprache blieb auch der Mann treu, als er der Jean Paul im Reich der Töne geworden war und die Musik zum »Faust« schrieb. Und sein Deutsch — als Werkzeug des Dichters und als Waffe des Streiters — konnte gar nicht anders als schön und klar, sauber und blank sein. Wort und Ton, Mensch und Künstler waren in ihm aus einem Guß. »Ich mag die nicht, deren Leben mit ihren Wirken nicht im Einklang steht«, sagte er einmal[1]). Und wenn wir heute Schumann als einen der unseren feiern, Schumann, den Deutschen bis zur Einseitigkeit, dann wollen wir uns nicht nur an der Welt seiner Töne erbauen, sondern in ihm auch dankbar verehren den Meister der Sprache.

ALTE MUSIK AUS DEM VOLK

VON REINHOLD ZIMMERMANN-AACHEN

Bei dem fortlaufend einwirkenden Zwange, sich mit den Werken der Kunstmusik zu befassen, vergißt man oft ganz, wie manches Mal man im Laufe der Jahre auch echter Volksmusik oder doch einer Musik begegnet ist, von welcher die sie Gebrauchenden glaubten, es sei Volksmusik. Während des Lesens der »Tönenden Volksaltertümer« Hans Joachim Mosers[2]) traten nun jene Begegnungen der Reihe nach

[1]) Ges. Schr. I, S. 18.
[2]) Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

wieder vor einem hin: der Postillion, der bei einer nächtlichen Vorkriegsfahrt über das Hohe Venn von Monschau nach Eupen außer bekannten Wald- und Jägerliedern »eigene« Hornrufe über die Moore und in die Wälder blies; der »Schellenkönig«, der mit schellenbesetztem Hut auf dem Kopfe, der Ziehharmonika in den Händen und einer großen Trommel auf dem Rücken in den Dörfern des benachbarten holländischen Limburg umherzog und auf Befragen erzählte, er habe seine Kunst von dem aus Pommern (!) stammenden Vater seiner Frau erlernt; der Kuhhirte, der auf einer der Bergweiden in der Nähe des Eifeler Urftsees meisterhaft die Klarinette blies; die Kirmesmusikanten in Teveren und Waldfeucht (nahe der holländischen Grenze), die in urtümlicher Zusammensetzung zum Tanze aufspielten; der Dudelsackpfeifer zu Wiesen im Reußtale (Schweiz), dessen eintönige Weisen den Wanderer schon aus der Ferne herbeilockten und hernach noch tagelang verfolgten; der die Ziehharmonika spielende Bauer zwischen Luzern und Küßnacht, der mit seinen jungen Söhnen zusammen erstaunlich gut musizierte und nach getroffener Vereinbarung über die Akkordfolgen sogar zu Stegreiftänzen auf der dem Gaste dargebotenen Geige zu begleiten wußte; der eigene Singkreis, der es bei einer Liederfahrt in die »holländische Schweiz« (Valkenburg) auf an die neunzig auswendig beherrschte Lieder und Tänze brachte und es solchermaßen den Sanges»helden« aus Lothringen und Südrußland (a. a. O. Seite 8 f., 12 f.) nachtat; die »Fahrenden Gesellen« des DHV, die einem einstens an Samstagen und Sonntagen überall in den Wagen 4. Klasse begegneten und, begleitet von Klampfen und Fiedeln, aus einem schier unerschöpflichen Vorrate von damals (vor dem Kriege) noch meist wenig bekannten bzw. noch nicht in dem heutigen Maße wieder bekannten Volks- und volkstümlichen Liedern allen Mitfahrenden zur Lust sangen.

Allein die Wiedererweckung derartiger Erlebnisse ist schon ein Beweis dafür, mit welcher Eindringlichkeit und mit welchem sozusagen persönlichen Anruf die »Tönenden Volksaltertümer« in Mosers Darstellung auf den Leser einwirken. Ihr »Anruf« dringt aber — und damit ist eine der vom Verfasser selbst ausgesprochenen Absichten des Buches aufs schönste erreicht — weit tiefer: er packt nämlich auch allen Tatwillen des Lesers, und läßt ihn auf Mittel und Wege sinnen, das Vernommene entweder nicht aussterben zu lassen oder aber ihm neue Lebensmöglichkeiten zu erschließen. Eine »musikalische Volkskunde«, die sich auf die bloße Sammlung und Ordnung des Vorhandenen beschränkte, wäre ja wiederum nur »tote Wissenschaft«; lebendige Wechselbeziehungen zwischen Erforschtem und Getätigtem herzustellen, Kraftströme von der Wissenschaft aus ins Leben zu leiten — das ist der neue Sinn aller gelehrten Arbeit im Dritten Reich. Diesem Sinne dienen die »Tönenden Volksaltertümer« in hervorragender Weise. In welchem Maße Moser seine eigene Forderung, daß nämlich »künftig keine Geschichte einer kunstmusikalischen Entwicklung mehr gewagt werden sollte, ohne daß deren volksmusikalische Voraussetzungen und Auswirkungen dauernd mitbeachtet würden« (a. a. O., S. 331), vom Verfasser früher bereits berücksichtigt worden sind, beweisen die zahlreichen Anführungen aus der »Geschichte der deutschen Musik«, die Hinweise auf »Volkslied und Schule«, »Corydon« u. v. a. m.

Und nun zur praktischen Auswertung des in den »Tönenden Volksaltertümern« Gebotenen! Meine Anregungen hierzu können natürlich nur skizzenhaft sein, sollen aber nichtsdestoweniger als erste Ein- und Wegweisung allen denen eine Hilfe bieten, denen es mit der musikalischen Volkskunst ernst ist und die sich um ihr Wiederaufblühen herzlich sorgen.

Naturgemäß ist das Land gegenüber der Stadt in jeder Beziehung besser daran, wenn es sich darum handelt, altem Brauchtum im allgemeinen und dessen musikalischer Ein- und Auskleidung im besonderen zu kräftigem Fortbestande bzw. zu neuem Leben

zu verhelfen. Aber auch die Stadt hat da Möglichkeiten, die bisher übersehen oder unausgenutzt am Wege lagen. Den verschiedenen Ständen z. B. eigneten ehemals eine Reihe von Liedern, Aufzügen usw., die heute zum großen Teile sowohl dem einebnenden Denken und Fühlen der letztvergangenen Jahrzehnte als auch dem Verkehre zum Opfer gefallen sind. Da das Dritte Reich den Ständen aber wieder eine erhöhte Bedeutung verliehen hat, wäre die Gelegenheit günstiger denn je, bei Standesfesten und dergleichen sich wieder des einstigen Brauchtums zu entsinnen. Den Kulturämtern der Handwerkskammern etwa fiele hiermit eine überaus lohnende Aufgabe zu. Statt daß die fast überall bestehenden und kaum irgendwo ein eigenes Gesicht aufweisenden Innungschöre sich an der Allerweltsmännerchorliteratur übten, müßten sie verpflichtet werden, ihren handwerklich umschriebenen Lieder- usw. -kreis auszuschöpfen und alles andere den allgemeinen Männerchören zu überlassen.

Den Sing- und Tanzkreisen aller Art müßte mehr noch als bisher als erstes Gebot auferlegt werden, das Sing- und Tanzgut der engeren oder weiteren Heimat zu verarbeiten und bei gebotenen Gelegenheiten zur Darstellung zu bringen. Wege zu dessen Auffindung zeigen die »Tönenden Volksaltertümer« in Hülle und Fülle.

Aus den Volks- und höheren Schulen erwüchsen der Volksmusikpflege bei planmäßiger Ausbeute des von Moser dargereichten Stoffes vielleicht die wirksamsten, weil von unten aufbauenden Hilfen. In den neueren Liederbüchern ist bereits allenthalben viel echtes Volksgut niedergelegt und dadurch dem alten »Schullied« der Krieg angesagt; aber einer wie gesagt »planmäßigen«, zielstrebigen Auswertung alles Vorhandenen — vor allem zunächst wieder des Heimatlichen — bleibt doch noch eine Menge zu tun übrig. Hier kann sich z. B. der NS-Lehrerbund mit seinen örtlichen und landsmannschaftlichen Arbeitsgemeinschaften ein unschätzbares Verdienst erwerben bzw. die bereits eingeleitete und geleistete Arbeit wundervoll ausbauen. Hier ist denn auch der Ort, darauf zu verweisen, in welch großem Umfange H. J. Moser die gesamtdeutsche Volksmusik in den Kreis seiner Betrachtungen und Belege einbezieht und daß aller Unterricht, der dem Deutschtume im Auslande gilt, von dort aus reichste tönende Verlebendigung erfahren kann.

Ein sich über das ganze weite Gebiet der »Tönenden Volksaltertümer« erstreckender Überlieferungsstrom germanisch-deutscher Volksmusik speiste sich — und speist sich noch — aus dem Götter- und Geisterglauben unserer Ahnen. Wieviel Urtümliches da im Brauchtum der Vergangenheit und Gegenwart mehr oder weniger offenkundig nachwirkt und sich trotz Christentum, Aufklärung und Zivilisation bis auf unsere Tage erhalten hat, begegnet bei Moser auf Schritt und Tritt und könnte in vielerlei Anwendungen nicht zuletzt zu einem Ausbau neuen Brauchtums — in deutschgläubigen Gemeinden z. B. — Hilfe leisten.

Kurz und gut: der Anregungen, die von den »Tönenden Volksaltertümern« ausgehen, ergeben sich so viele und mannigfaltige, daß sie in einem knappen Überblick unmöglich alle aufgezählt werden können. Aber nicht nur hoffen, sondern fast mit Sicherheit voraussagen darf man von dem neuen Buche Mosers, daß es der musikalischen Volkskunde im Volke selbst einen gewaltigen Dienst leisten und sowohl der Wissenschaft von der Volksmusik als auch dem musikbegleiteten Volksbrauche — und welches echte Brauchtum wäre ohne Musik denkbar? — zu neuem Leben verhelfen wird!

EIN VORKÄMPFER DEUTSCHER HAUSMUSIK

Der Titel mag paradox klingen. Denn es will uns augenscheinlich nicht in den Kopf, daß zu einer Art Musik, die wesentlich auf dem Gemeinschaftserleben aufgebaut ist, ein Mensch Exponent und Vorkämpfer sein soll. Und doch werden wir in den folgenden Zeilen dies beweisen und verteidigen können.

Wir dürfen zunächst noch einmal eine grundlegende Unterscheidung verschiedener Arten Musikausübung machen. Ohne Werturteil sollen nebeneinander gestellt sein die große und außerordentlich reichhaltige Gruppe des Volksmusizierens, ihr direkt entgegengesetzt die Arbeit der Berufs-, Konzert- und Podiumsmusik, und dazwischen die vermittelnde Gruppe der deutschen Hausmusik. Alle drei weisen verschiedene Strukturen auf. Wir wissen genau, daß das 19. Jahrhundert eine einseitige Entwicklung nach der dritten Gruppe hin förderte. Wir wissen auch, daß diese Entwicklung genau im Sinne der allgemeinen liberalistisch-subjektivistischen Richtung verlief. Wir haben dabei nicht die Absicht, auf ein Jahrhundert mit Steinen zu werfen, das in der Konzertmusik so Außerordentliches geleistet hat. Es wird aber beim Überschauen großer Epochen historische Gerechtigkeit bleiben müssen, daß der Fort- und Ausgang des 19. Jahrhunderts auf allen kulturellen Gebieten Unsegen gebracht hat. Und schließlich ist ja die nationalsozialistische Revolution die Um- und Abkehr davon geworden. Es hat also keinen Sinn, wenn verschiedene starrgläubige konservative Kreise immer von neuem Ehrenrettungen der Großmeister des 19. Jahrhunderts abfassen zu müssen glauben, denn kein vernünftiger Mensch wird je an ihrer überragenden Stellung zweifeln. Die andere Seite aber davon ist, daß gerade diese Kreise glauben, über eine bewußte Pflege der Haus- und Volksmusik, das heißt der gemeinschaftsgebundenen Musik hinwegschauen zu können.

Die Hausmusik mußte naturgemäß zu solchen Zeiten zur Geltung und zur blütenreichen Entfaltung kommen, in denen es im deutschen Vaterlande traditionsgefestigte Familienformen gab. Wir können solche Zeiten wieder erwecken, wenn wir in die Bürgerhäuser des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance, der Reformation und nach dem Dreißigjährigen Kriege des Barock und Rokoko hineinschauen. Musikhistorisch gesprochen, wenn wir uns in Zeiten der Laute, der Blockflöte, des Virginals, des Klavichords, des Cembalos, der Gitarre und des Hammerklavierchens zurückversetzen. Noch um den Ausgang des 18. Jahrhunderts sehen wir die Blüte einer häuslichen Kultur der sogenannten empfindsamen Zeit, die ihren geistigen Mittelpunkt in Goethe gefunden hatte, und die sich noch lange aufrecht gegenüber der hereinbrechenden, von der Gemeinschaft gelösten Musik behauptete. Aber die auf allen Gebieten rasch vorwärtseilende Entwicklung des Jahrhunderts lockerte alle Bande, machte die Hausmusik im günstigsten Fall zu einer gesellschaftlichen Angelegenheit, während sich die Frau einerseits in der Frauenbewegung, der Mann anderseits im Männerchor emanzipierte. Es hat keinen Sinn, diese Zusammenhänge wegleugnen zu wollen. Der Historiker, der vor allem zugleich auch Augen für die Zukunft haben will, muß unerbittlich den Dingen ins Gesicht schauen können, um neue Wege der Besserung zu finden.

Es hat sich nun schon wieder eine ganze Reihe von Institutionen dem Aufgabengebiet der Hausmusik zugewendet, allen voran die Organisation der Reichsmusikkammer mit den ihr zu Gebote stehenden Mitteln. Auch von der Seite der Familie aus sind Anstöße gegeben worden, nachdem einmal der Nationalsozialismus die weltanschauliche

Grundlage dazu geboten hatte. Noch aber ist der Kreis der Wissenden und Beteiligten sehr klein, noch werden dieser wichtigsten musikalischen Grundlage des Volkes nicht genügend Raum und Zeit gegeben. Manche innere Umorganisation wird noch vor sich gehen müssen, bis das Leben der Familie und damit die Hausmusik wieder an Auftrieb gewinnen wird. Da nennen wir nun einen der wichtigsten Vorkämpfer, der sich schon seit einer ganzen Reihe von Jahren in echt deutschem Geist dafür eingesetzt hat, zwar hier und da bekannt, doch bescheiden im Hintergrund, *Peter Harlan*, den Sohn der Klingenden Täler des Vogtlandes, der Musikstadt *Markneukirchen*. Immer wieder zieht er mit seinen Instrumenten und seinen Helfern in den deutschen Raum hinaus, um mit seiner Persönlichkeit für die Hausmusik zu werben.

Es ist zugleich ein Stück Dank, den wir ihm abstatten, wenn wir kurz einmal zu umreißen versuchen, welche universalen Gaben der Mann in sich vereint. Der Liebhaber kennt den Musikinstrumentenbauer, der mit genialer Hand alte Instrumententypen aller Sorten nachschafft und zugleich neue baut. Wir finden bei ihm vom einfachen Monochord angefangen über die alte deutsche Fidel alle Arten von Lauten, von Klavierinstrumenten, von Flöten. Er versteht es, fast ein ganzes Barockorchester wieder zusammenzusetzen. Dabei geht er keineswegs auf einen Erwerb aus. Er nimmt es außerordentlich ernst mit seiner Kunst. Nie würde er einem bloß Neugierigen oder Sensationslüsternen ein Instrument verkaufen. Reiche Ausländer hat er abgelehnt, weil er wußte, daß sie gar keine innere Einstellung zu seinem Werk hatten. Dabei ist er nicht nur der Schöpfer aller Arten von Musikinstrumenten, er weiß sie auch alle mit Meisterschaft und Virtuosität zu spielen. Und dazu bedarf es einer außerordentlich großen Kenntnis der Literatur. Mancher Musikgelehrte kann sich ein Beispiel daran nehmen, mit welcher Feinsinnigkeit Peter Harlan seine musikwissenschaftlichen Kenntnisse in kulturhistorische Umgebung zu setzen weiß. Heute spielt er einen Abend aus der gotischen, morgen aus der barocken, später aus der klassischen Musik. Stets aber ist er der Musik Diener. Nie drängt er sein Künstlertum in den Vordergrund. So ist er zum befähigten Anreger geworden.

Aus der heimischen Praxis nehmen wir einmal ein Beispiel heraus, wie Harlan seine Vortragsabende aufzubauen versteht. Das Vogtländische Kreismuseum in Plauen ist in einem der schönsten alten Bürgerhäuser untergebracht, das im Jahre 1785 im Rokokostil erbaut worden ist. Ein Festsaal mit prächtigen Stuckarbeiten nimmt hier und da eine andächtige Gemeinde bei Kerzenbeleuchtung auf. So wie der Saal »Freunden geweihet« ist, so fühlen sich dort die Zuhörer in einer Gemeinschaft beisammen. Dort hinein stellt nun Peter Harlan seine Musik. Dort entwickelt er ein Programm, das zum Beispiel das Thema trägt »Empfindsame Musik des 18. Jahrhunderts«. Fünfzig Jahre Hausmusik, beginnend bei Johann Sebastian Bach als Ausgangspunkt, endend bei Reichardt und Zelter der Goethe-Werther-Zeit weiß er in den Rahmen zu spannen. Selbst der weniger empfindende Hörer wird einmal darauf hingewiesen, was es heißt, Musik und Raum in Einklang zu bringen, eine Art Gesamtkunstwerk zu schaffen. Der musikalisch Gebildete fühlt einmal so recht deutlich, was man mit Raumempfinden und Raumhören meint. All dies ist keine Spielerei, sondern tiefer Ernst. Es ist auch keine Empfindelei, sondern deutsche Herzenstiefe. Wir können nur wünschen, daß das Werk des Markneukirchener Meisters überall in guten Händen und mit solchem Einsatzverständnis durchgeführt werden möge. Dann sind wir nicht mehr bange, daß deutscher Gemeinschaftssinn und deutsche Musik wieder ihren richtigen Platz finden werden.

Hans Stephan

Nachwort der Schriftleitung: Wir verweisen im Zusammenhang mit diesem Aufsatz auf die beiden Artikel »Zum Tag der Hausmusik« (21. 11. 1933) und »Volk und Musik fordern Volksmusik« im Novemberheft 1933 (Jahrgang XXVI, Heft 2) unserer Zeitschrift.

HAUSKONZERTE IN HANNOVER

Wer diese Überschrift liest, wird sie wunderlich finden: In jeder deutschen Stadt, wird er sagen, gibt es Hauskonzerte; warum also nicht auch in Hannover? Darüber noch Worte machen, heißt Eulen nach Athen tragen.

Hannover ist von je die Stadt häuslicher Musikpflege gewesen, und es gibt ernste Musikliebhaber, die den ganzen Segen ihres Tuns ernten; wie es auch Kreise gibt, die sich daran genug sein lassen und, überzufrieden, zum Besuche eines öffentlichen Konzerts nicht zu bewegen sind.

Die Not der Musiklehrer ist bei uns genau so groß wie überall.

Die Not des Musikers und die Lust an der häuslichen Musik — diese beiden getrennt und für sich bestehenden Pole zu lebendiger Wechselwirkung verbunden zu haben, ist das Verdienst des Leiters der Landesstelle des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda Herbert Huxhagen. Er hat den hungernden Musiklehrer, der ja nur wenig ist, wenn er nicht auch ein Stückchen Künstler ist, an eine Türe geführt und hat die Leute, die ohne rechtes Wissen von den Notständen draußen hinter der Türe saßen, mit freundlichem Zureden gebeten, sie zu öffnen. So ist das Erstarrte in Bewegung gekommen: Der lehrende Künstler ist aus seiner Verlassenheit gehoben, er fühlt sich nicht mehr überflüssig. Doch auch der Gastgeber merkt, daß er zum Ganzen gehöre. Und deshalb wird er gerne seine Räume und eine Tasse Tee zur Verfügung stellen, ja, dem Künstler eine kleine Entschädigung zubilligen. Außer einigen von der Partei zu bestimmenden Gästen sieht er seine Freunde bei sich; doch kann das »Hauskonzert« auch etwa in einem geeigneten Raume der Fabrik vor Angestellten und Arbeitern stattfinden.

Mit der Freiwilligkeit der gastgeberischen Leistung steht und fällt das Unternehmen. Innerhalb dreier Monate gab es drei Reihen solcher über die Stadt verteilten Konzerte, und alles ist ohne Reibung verlaufen; das geforderte Opfer wurde freudig gebracht, weil es einem ehrenwerten, ohne Schuld in tiefe Not geratenen Stande zukam — die Verteilung der eingezahlten Summen lag zuletzt bei der örtlichen Musikkammer.

Die Künstler (ein bekannter nahm immer zwei jüngere unter seine Obhut) wurden den Häusern durch das Los zugewiesen, und so konnte keine Klüngelbildung aufkommen. Im vierten, einstweilen abschließenden Monat wurde der Spieß umgedreht: Die Künstler baten die Gastgeber zu Gast, unterstützt von der Gauleitung, die mit Teegebäck und anderen Leistungen zu Hilfe kam. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß bei Reichen und Armen Einfachheit alle Handlungen leitete, daß es nirgends auf die Bewirtung und überall auf die edelste Form der Unterhaltung ankam. —

Der musikalische Inhalt der Veranstaltungen war wohltätig durch das Gedenkjahr bestimmt, in dem wir stehen: leere Virtuosenkunst hat es kaum gegeben. Vielleicht könnte man der Neigung zur Bildung von Kammermusikgruppen künftig noch mehr und rechtzeitiger entgegenkommen; denn das in Mitteldeutschland vor einem halben Jahrhundert geprägte Wort hat in Niedersachsen niemals Glauben gefunden: »Kammermusik verdirbt den Charakter.« Eine beachtliche Schwierigkeit gab es in der Frage der Klavierbegleitung; wir mußten erkennen: der mehr oder minder vollendete Vortrag der Appassionata befähigt selten zum Zusammenspiel mit der Geige, nie zu auch nur einigermaßen sinnvoller Deutung eines einfachen Schubertschen Liedes. Hier ist eine Lücke in der klaviristisch-musikalischen Ausbildung, die sich nicht auf Hannover beschränken dürfte (man kann aber, wenn man will, noch schwärzer und mehr als eine Lücke sehen).

Der Leiter der Landesstelle weiß so gut wie wir, daß die Daseinsfrage des Musiklehrers und örtlich gebundenen Künstlers eine von Grund auf andere Lösung, eine tiefer greifende, verlange. Aber er hat das fatalistische im Grau des Alltags abschnurrende Rad der Gewohnheit überhaupt einmal angehalten und die kranke Stelle allen denen gezeigt, die nur sehen wollen. Sein Verdienst ist nicht zu unterschätzen. *Th. W. Werner*

DAS REICHS-SCHÜTZ-FEST IN DRESDEN

Dresden, die Stadt der neuen Musik, ist zugleich eine Stadt musikalischer Tradition. Man weiß, was man den großen Namen der Vergangenheit schuldig ist. Nicht nur den Wagner, Weber, Schumann, die hier gelebt haben. Auch Heinrich Schütz, der hier viele Jahre gewirkt hat, ist nicht vergessen. Es gibt, namentlich dank des unvergleichlichen Kreuzchors, in Dresden eine Schütz-Pflege, die nicht aus trockenem Historismus kommt, sondern aus der lebendigen Musikpflege im Rahmen der Liturgie. Gründe genug dafür, daß das Reich die große repräsentative Schütz-Feier — zwischen der Händel-Feier in Halle und dem Bach-Fest in Leipzig — nach Dresden verlegt hat.
In einer Eröffnungsfeier begrüßte Oberbürgermeister Zörner die Gäste, darunter vor allem die Mitglieder der Neuen Schütz-Gesellschaft (Schirmherr: Prinz Philipp von Hessen, ein Nachkomme jenes Fürsten, der Heinrich Schütz als Stipendiaten nach Italien schickte), die sich große Verdienste um die Ausgestaltung des Festes erworben hat. Als Vertreter der Reichsmusikkammer sprach Präsidialrat Ihlert, der Schütz mit einer Umdeutung des bekannten Ausspruches den »Vater der deutschen Musik« nannte, ohne dessen Lebensarbeit die Werke Bachs und Händels nicht denkbar wären. Zum Schluß zitierte er Adolf Hitlers Wort über die Achtung der Persönlichkeit: »Der Verzicht auf die Huldigung vor einem großen Meister bedeutet den Verlust einer immensen Kraft, die aus den Namen aller großen Männer und Frauen dieser Erde strömt.« Diese Worte seien Maßstab und Richtschnur für die Art und Weise, wie wir Bach, Händel und Schütz in Zukunft mehr als bisher dem deutschen Volke vermitteln werden.
Vom Geist der Persönlichkeit handelte auch der Festvortrag, den der Kieler Musikwissenschaftler Prof. Dr. Friedrich Blume hielt. Blume, der auf Grund seiner wichtigen Arbeiten über Schütz und die Schütz-Zeit, über die protestantische Kirchenmusik und die Instrumentalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts der berufenste Sprecher war und überdies zu den markantesten Köpfen der jungen deutschen Musikwissenschaft gehört, sah davon ab, die übliche Lebenslaufrede zu halten, sondern umriß schon mit dem Titel »Heinrich Schütz — Gesetz und Glaube« seine tiefergehende Aufgabe. Er zeigte, daß sich im Leben und Wirken der großen Persönlichkeiten Freiheit und Notwendigkeit in unentwirrbarer Fülle durchkreuzen. Die »Größe« beruht auf der ethischen Kraft der Entscheidung zwischen den wirkenden Gewalten. Von Überlieferung und Gesamtheit vorgegeben ist dem einzelnen das Gesetz, das ihn umschließt, in seiner Persönlichkeit aufgegeben ist ihm der Glaube an seine Bestimmung, in das Verhältnis von Mensch und Welt neuordnend einzugreifen. Blume zeigte dann in geistvoller Weise auf, wie Schütz zunächst von der Strenge des Gesetzes gebunden war, wie er dann, nach der zweiten italienischen Reise unter dem Einfluß Monteverdis zum künstlerischen Revolutionär wird. Bei keinem anderen Musiker war der Glaube an persönliche Bestimmung und Führerschaft so ausgeprägt wie bei Schütz. Erst mit einem Lebensalter von 60 Jahren vollzog er die Rückkehr vom Persönlichkeitskultus und bahnte sich langsam wieder eine Verknüpfung mit dem vorgegebenen Gesetz an.
So gehört Schützens Kirchenmusik nicht dem Kreise der evangelischen Kirchenmusik als Gemeindemusik an. Sie bleibt vielmehr »Ausdruck der Persönlichkeit«, in der Deutung des Inhalts und in der Aussprache des persönlichen Erlebnisses liegt ihr Gewicht. Danach hat sich auch die Aufführung zu richten. Der Aufführungsstil — das ist das große Problem des Schütz-Festes. Es ist fast noch wichtiger als die Erstaufführung von Werken. Noch viel weniger als bei Bach haben wir bei Schütz einen Kanon, an den wir uns halten können. Die Schützschen Werke sind in Noten geschrieben, die der praktische Musiker von heute kaum lesen kann. In Partituren, die mehr Andeutung als eigentliche Anweisung sind. Wie sollen sie bearbeitet werden? (Man

denke an den kühnen Versuch, den H. F. Redlich mit Monteverdis »Vesper von 1610« unternommen hat!) Wie besetzt? Wie »registriert«?

Fragen über Fragen. Daß sich auch Fachleute darüber im unklaren sind, bewies das Dresdener Fest. Es gab Aufführungen, die jedem stilistischen Feingefühl Hohn sprachen. Vergriffene Tempi, vergriffene Dynamik. Romantisierende Bearbeitungen, romantisierende Vortragsnuancen. Dagegen standen wieder Aufführungen, die der Größe Schützens vollauf gerecht wurden, wie die Aufführung des 150. Psalmes durch den Opernchor unter Leitung von Carl Maria Pembaur, vor allem die Aufführungen, die der Kreuzchor unter Rudolf Mauersberger beisteuerte. Waren sie konzertanter Natur, so erschauerte man vor der einsamen Größe des Meisters, dem es gelungen war, die Mittel des neuen italienischen Stils mit der Ausdruckstiefe deutscher Mystik zu vereinigen, waren sie in die Liturgie eingebaut (wie in dem eindrucksvollen Sonntagsvormittags-Gottesdienst, bei dem Dr. Ritter, Marburg, die Festpredigt hielt), dann war man ergriffen von der Ausdrucksgewalt des Meisters, der in der Musik ein Exeget des göttlichen Wortes ist, der — nach einem Wort von Praetorius — aus der »Cantio« (Musik) eine »Contio« (Predigt) werden läßt.

Man hatte nicht versäumt, auch den Kreis um Schütz aufzuzeigen. In einer Ausstellung, die sich um das einzige Bild des Meisters, einer Leihgabe der Leipziger Universitätsbibliothek, gruppierte. In einem Kirchenkonzert, in dem Richard Fricke Musik des sächsisch-thüringischen Kantorenkreises bot.

Kleine Meister, wie Michael Lohr, der als Kantor an der Dresdener Kreuzschule gewirkt hat, Tobias Michael, ein geborener Dresdener und Thomaskantor, Wolfgang Karl Briegel (der schon so etwas wie eine »Kantate« beisteuerte), Konstantin Christian Dedekind, der erste Konzertmeister der kurfürstlichen Kapelle in Dresden, Samuel Seidel, Christoph Bernhard, Schüler Schützens und Dresdener Kapellmeister Johann Rudolf Ahle (mit einem schlichten, romantisch gefärbten »Abendlied«) bildeten ein Konzert tüchtiger, glaubensfroher Musikanten, während J. H. Schein und Heinrich Albert sich in ihrer Bedeutung davon abhoben. Mit eingestreuten Orgelvorträgen, um die sich einer unserer besten jungen Kirchenmusiker, Kantor Hans Heintze, auf der herrlichen Silbermann-Orgel der Sophienkirche und der neue, blutjunge Organist der Kreuzkirche, Herbert Collum, auf seinem schwer zu traktierenden Instrument verdient machten. Mit Darbietungen von Instrumentalmusik, von denen vor allem die auf alten Instrumenten hervorzuheben sind. Der ungemein vielseitige, gebildete Solocellist der Dresdener Philharmonie, Richard Sturzenegger, hatte sich um ihre Einstudierung verdient gemacht, Kollegen von der Philharmonie und der Staatskapelle (beide Dresdener Orchester bestritten die instrumentalen Aufgaben auch in den Chorkonzerten) bildeten mit ihm ein Ensemble, das sich erstaunlich rasch in den Geist der alten Musik eingefunden hatte. Die Staatsoper steuerte etwas beziehungslos eine Reprise von Händels »Xerxes« bei.

Die Stadt Dresden ließ zu Ehren Schützens die Fahnen wehen und die Glocken von den Türmen läuten. Möge der Widerhall nicht ausbleiben. Möge auch Schütz — im Sinne der nationalsozialistischen Kunstpflege und Kulturpolitik Gemeingut aller Volksgenossen werden. Sie können den Weg zu ihm von der absoluten Wertung seiner überragenden Kunst oder von der »angewandten« Kirchenmusik her finden. Das hat das Dresdener Schütz-Fest bewiesen: Heinrich Schütz lebt. Er hat überdies wichtige Beiträge zur Frage der Bearbeitung, der Aufführungspraxis, geliefert. Probleme, mit denen sich nun auf Grund der Dresdener Erfahrungen die Fachleute zu beschäftigen haben.

Karl Laux

LEBENDIGE MUSIKGESCHICHTE

BACH-TAGE IN OHRDRUF, ARNSTADT UND WEIMAR

Im Rahmen des Reichsprogramms der Deutschen Bach-Händel-Schütz-Feier 1935 nehmen die Gedenktage Thüringens in Ohrdruf, Arnstadt und Weimar eine bedeutungsvolle Stelle ein. — Über die üblichen Konzertprogramme hinaus, die zum Teil die Bedeutung der einzelnen Orte für Bachs Leben und Entwicklung als Orgelvirtuos und Komponist großer Orgelwerke glücklich berücksichtigten, gestalteten sich die Tage mit dem Versuch, durch Ausstellungen, volkstümliche Feiern und Gedenkstunden an Bachs Wirkungsstätten eine lebensnahe Verbindung mit dem Werk Joh. Seb. Bachs zu finden, zu einer Art lebendiger Musikgeschichte. Außerhalb des Reichsprogramms sind in dieser Beziehung hier die Gedenkstunden der Staatlichen Hochschule für Musik, Weimar, zu nennen, die im übrigen im Anschluß an die Musikfahrt durch Thüringen an den Bach-Feiern in Ohrdruf und auch Arnstadt wesentlichen Anteil hatte. Das war der Besuch der Musikhochule in Gehren, dem Geburtsort Maria Barbaras, Bachs erster Frau, und in der kleinen Dorfkirche in Dornheim, in der Bach mit Maria Babara getraut wurde.

Früh verwaist, siedelte Sebastian Bach als zehnjähriger zum Bruder Joh. Christoph nach Ohrdruf über, der an der dortigen St. Michaeliskirche Organist war. Im Schülerverzeichnis des Ohrdrufer Lyzeums, das 1686 beginnt, lesen wir unter Classis III (Tertia): »4. Jo. Sebast. Bach, Isenacensis« (aus Eisenach). Daß Bach schon bald seinen eigenen Kopf zeigte, lehrt die Notiz in der Ohrdrufer Schulmatrikel bei seinem Weggang nach Lüneburg: »Lüneburgem ob defectum hospitiorum se contulit d. 15. Martii 1700.« Eine nette Zusammenstellung verschiedener urkundlicher Belege aus Bachs Ohrdrufer Zeit hatte während der Bach-Tage Stud.-Rat S. Böttcher-Ohrdruf ausgestellt. Die musikalischen Feiern in Ohrdruf brachten neben einem Festgottesdienst in der Trinitatiskirche eine Aufführung der »Bauernkantate« durch die Weimarer Musikhochschule und unter Fritz Mitzenheim-Ohrdruf die Kantate »Christ lag in Todesbanden«. Um die Wiedergabe des d-moll-Konzertes für zwei Violinen machten sich Heinz Bochröder-Stuttgart und Walter Kästner-Ohrdruf verdient.

Nach der Lüneburger Zeit und dem ersten kurzen Aufenthalt in Weimar trat Bach 1703 seine erste Organistenstelle in Arnstadt an. Ein Festgottesdienst in der Bonifatiuskirche, die anläßlich des Jubiläumsjahres in Bach-Kirche umgetauft wurde, brachte die »Arnstädter Kantate« »Denn du wirst meine Seele nicht in die Hölle lassen«. An Bachs Arnstädter Wohnstätte enthüllte im Auftrag der RMK. Präsidialrat Ihlert eine Gedenktafel. Unter Fritz Huhn-Arnstadt, der sich um die musikalische Gestaltung der Bach-Tage große Verdienste erworben, erklangen am Abend zwei Kantaten, Nr. 172: »Erschallet ihr Lieder« und Nr. 80: »Ein feste Burg ist unser Gott«, mit bekannten Solisten: Anny Quistorp-Leipzig, Sopran, Maria Peschken-Berlin, Alt, Hanns Fleischer-Leipzig, Tenor, und Wilhelm Strienz-Berlin, Baß. Das 6. Brandenburgische Konzert spielte unter Felix Oberborbeck das Orchester der Staatl. Hochschule für Musik, Weimar. Die Bratschisten Arnold Drewing und Heinrich Höch taten sich durch echtes Musikantentum als technisch reife Solisten hervor. Eine Feierstunde versuchte der Arnstädter Schuljugend durch die Darbietung kleiner Instrumentalstücke für alte Instrumente und einen Lichtbildervortrag über Bachs Leben das Werk Bachs nahezubringen. Der volkstümliche Teil der Tage machte in einem großen historischen Festzug Szenen aus Seb. Bachs Leben in Arnstadt (die »frembde Jungfer auf dem Chor«; die Zitierung vor das Konsistorium wegen verschiedener Vergehen; die Hochzeit mit Maria Barbara in Dornheim) anschaulich und lebendig. Die künstlerische Ausgestaltung und Leitung des Festzuges hatte Wilhelm Grunert-Arnstadt inne. Aus Karl Söhles



Bildarchiv „Die Musik“

Das Bach-Denkmal in Köthen (Anhalt)



Verlagsanstalt F. Burckmann A. G. in München

Robert Schumann

Nach dem Gemälde von C. Jäger



Bildarchiv „Die Musik“

Clara Schumann

Nach dem Gemälde von Sohn

Novelle »Sebastian Bach in Arnstadt« hatte Stud.-Rat Hertel-Arnstadt szenische Bilder zusammengestellt, die mit großem Erfolg Laienspieler zur Darstellung brachten. Zum Schluß gab es in der Bach-Kirche mit Karl Hannemann-Hamburg ein offenes Singen. Die Bach-Tage in Arnstadt hatten wahrhaft volkstümlichen Charakter und nahmen in dieser Richtung innerhalb der Thüringer Bach-Tage zweifelsohne eine glückliche Sonderstellung ein.

Eine mehr konzertmäßige Ausgestaltung erfuhren die Weimarer Bach-Feiern. Das Orchester der Staatlichen Musikhochschule, Weimar, spielte unter Prof. Dr. F. Oberborbeck in der Stadtkirche die »Kunst der Fuge« in der Anordnung Wolfgang Graesers. Die Kontrapunkte für Streichquartett gab das Reitz-Quartett-Weimar in seltener kammermusikalischer Durcharbeit wieder. Bei einer Kranzniederlegung an der Stätte des ehemaligen Wohnhauses Bachs, der Geburtsstätte Friedemanns und Philipp Emanuels gedachten die Stadt Weimar und im Namen der Neuen Bach-Gesellschaft Prof. Dr. A. Schering-Berlin des Genius Bachs. Eine besonders eindringliche Einsicht in die Weimarer Zeit vermittelte die Orgelfeierstunde Joh. E. Köhlers, der Orgelwerke von Bachs Freund und Gevatter Joh. G. Walther und Werke Bachs aus der Weimarer Zeit mit glänzender Virtuosität zum Vortrag brachte. Eine sehr verdienstvolle und kulturhistorisch interessante Arbeit stellt der Vortrag des Weimarer Musikkritikers Dr. O. Reuter dar: »Joh. Seb. Bach in Weimar«. Die Zeit des großen Orgelvirtuosen und -komponisten vieler Kantaten und Orgelwerke wurde in lebendiger Weise veranschaulicht. Den Höhepunkt und zugleich den Beschluß der Tage bildete eine flüssige und dramatisch akzentreiche Wiedergabe der »Matthäus-Passion« unter Felix Oberborbeck in der Weimar-Halle, einem der schönsten Konzertsäle Deutschlands. Neben hervorragenden Solisten, Elsbeth Bergmann-Reitz-Weimar, Sopran, Gertrude Pitzinger-Berlin, Alt, Heinz Marten-Berlin, Tenor, Fred Drissen-Berlin, Baß, und Joh. Oettel-Leipzig, Baß, hatten die Weimarische Staatskapelle und vor allem der Neue Gemischte Chor, der durch den Männergesangverein und den Chor der Staatl. Musikhochschule verstärkt war, wesentlichen Anteil am guten Gelingen. *Hans Rutz*

BACH-FEIER IN KÖTHEN

Jetzt hat sich die Bach-Stadt Köthen jenen Orten zugesellt, die das Gedenken, 250 Jahre nach Bachs Geburt, festlich begehen. Unter den 22 Städten, die die »Deutsche Bach-Händel-Schütz-Feier 1935« durchführen, hat die nette kleine Stadt im Anhaltischen besonders innige Beziehungen zum ersten der drei großen Namen, die das Reichsprogramm zieren. Denn in Köthen hat Bach von 1717 bis 1723 gelebt. Fürst Leopold berief ihn und ernannte ihn zum Hofkapellmeister und Direktor der Fürstlichen Kammermusiken. Wir wissen sogar, daß Johann Sebastian diese Zeit als besonders glücklichen Abschnitt in seinem Leben gepriesen hat. Wir wissen vor allem, welche reiche Ernte er während seiner Köthener Zeit in die Scheuern brachte. Vermächtnis für uns ist das alles geworden, die Klavierwerke der Inventionen, Sinfonien und des »Wohltemperierten Klavieres«, und nicht zuletzt: »die Brandenburgischen Konzerte«.

Im Heimatmuseum ist eine kleine Bach-Ausstellung aufgebaut mit spärlichen, aber liebevoll zusammengetragenen Erinnerungsstücken. Eine Büste. Ein paar Urkunden. Eine Gehaltsquittung des jungen Musikdirektors. Abendmahlregister und ähnliches. Viel mehr ist's nicht. Merkwürdigerweise sind die Zeugnisse eines großen Lebensabschnittes zumeist verschwunden. Man weiß nicht einmal, wo der Meister damals gewohnt hat, forscht aber

noch immer und glaubt, dem Ziele nahezukommen, sagen zu können: Hier stand das Haus ...

Darauf kommt es auch gar nicht so sehr an; das beste Denkmal für den Musiker sind und bleiben die lebendigen Aufführungen seiner Werke. Man darf mit Köthens Bemühungen um eine würdige Durchführung der festlichen Erinnerungstage zufrieden sein. Es diente an diesem Monatsende vom 26. bis 28. April mit freudiger Hingabefähigkeit einer großen Musik und einer großen Idee. Beim Presseempfang, bei der Einweihung einer Gedenktafel im Schloßhof bekennen sich die Festredner, an der Spitze Oberbürgermeister Hengst, mit freudigem Stolze zur Köthener Kulturarbeit für die deutsche Musik. Glocken läuten das Fest ein. Von allen Türmen herab hallt es. Die Stadt hat Feierabend. Die Stadt beginnt nun ihre Feiern.

Zur ersten Kammermusik findet sich bereits eine festliche Gemeinde ein. Vor ihren Ohren und auch für ihre Augen, muß man in diesem Falle sagen, bringt die »Saarbrücker Vereinigung für alte Musik« unter Leitung von Fritz Neumeyer eine »Köthener Kammermusik zu Bachs Zeiten im Thronsaal des Herzoglichen Schlosses in historischen Kostümen«. Beim Scheine von Hunderten von Wachskerzen wandert die Phantasie 218 bis 220 Jahre zurück, und die Verwendung klanggetreu rekonstruierter Instrumente fördert die Illusion, daß in diesen Räumen, vielleicht sogar in diesem Saal einstens der Meister vor seinem Fürsten und mit der Kapelle, der er vorstand, seine eigenen Werke zum Vortrag gebracht hat. Der Klangkörper spielt sehr stilgerecht und mit werbender Liebe Sonaten, Präludien, Fugen und eine Kantate in abwechslungsreicher Verbindung von Violinen, Gambe, Cello, Flöte, Cembalo und Sopranstimmen.

Die zweite Kammermusik, durchgeführt von Wilhelm Kempff und dem Geiger Helmut Zernick, im gleichen Saale, nur getragen vom Bechstein-Flügel und einer modernen Konzertgeige, wiederholt am hellen Nachmittag und wandelt ab die Eindrücke des Abends vorher, mit der Chaconne, der E-dur-Sonate und Stücken aus dem »Wohltemperierten Klavier«, das hier entstand. Ein prachtvolles Konzert.

Das Orchester des Dessauer Friedrichs-Theaters, der Chor des Köthener Bach-Vereins und ein Solistenquartett mit der Sopranistin Ria Ginster vereinigen sich unter Generalmusikdirektor Helmut Seidelmann zum Festkonzert in der Stadthalle, dessen wohlausgewogenes Programm das Brandenburgische Konzert in G-dur Nr. 4, die Gelegenheitskantate »Der zufriedengestellte Aeolus« und das von Hans Dünschede sehr schön gespielte Violinkonzert E-dur mit Streichorchester und Cembalo (Professor Högner) enthält. Das Herzstück des gelungenen Abends wird das Violinwerk, womit nicht gesagt sein soll, daß der prächtige Humor der dem Leipziger Professor Müller gewidmeten Kantate etwa nicht zur Geltung gekommen wäre.

Der letzte Tag gehört der Kirchenmusik. Früh blasen vom Turm des Rathauses Mitglieder der Stadtkapelle ein kleines Morgenkonzert. Im Festgottesdienst in St. Jakob spricht Pfarrer Vogel über Bachsche Musik zum Preise Gottes. Und Bachsche Musik für Orgel und Chor, gespielt von Professor Högner, dirigiert von Hermann Matthai, gesungen von den Vereinigten evangelischen Kirchenchören, erklingt. Wiederum in der Stadt- und Kathedralkirche zu St. Jakob aber wird, als krönender Abschluß des Tages und der Tage, die Johannespassion aufgeführt. Hier vereinen sich das Dessauer Orchester, Singakademie Dessau, Oratorienverein Bernburg, Konzertverein Zerbst, Bach-Verein Köthen mit den Solisten Ria Ginster, Emmy Neiendorff, Josef Witt, Johannes Willy, Peter Schäfer zu einem Finale, dessen schlichte Größe wiederum schönstes Zeugnis der Hingabefähigkeit an das große Werk und den großen Meister ist. Die Glocken läuten das Fest aus, das die Stadt Köthen zum Bach-Jahr beisteuerte.

Günter Schab

ERSTE REICHSTAGUNG DES »REICHSVERBANDES DER GEMISCHTEN CHÖRE« IN BREMEN

Anläßlich des zehnten Jahrestages seiner Gründung hatte der »Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands« zu seiner ersten Reichstagung nach Bremen eingeladen. Hatte Bremen als Sitz der Gauleitung Niedersachsen, die als erste den systematischen Aufbau des Chorwesens im Reichsverband angriff und zu seinem heute organisatorisch und künstlerisch vorbildlichen Stand durchführte, ein Anrecht darauf, als Feststadt bestimmt zu werden, so rechtfertigt nachträglich der Verlauf der Tagung die Wahl. Soll ein solches Chorfest einerseits Rechenschaft ablegen über das Geleistete, so darf und muß es auf der anderen Seite doch auch die Ansatzpunkte für die weitere Arbeit aufweisen. Beides wurde erreicht. Daß man sich heute der Wichtigkeit und des Wertes, den das Chorwesen für Musikleben und Volkskultur hat, bis zu den höchsten Stellen bewußt geworden ist, beweist die zahlreiche Beteiligung führender Persönlichkeiten aus Reichsmusikkammer, Amt für Chorwesen und von Behörden, und es wäre wünschenswert, daß die mannigfachen Forderungen, die Prof. Dr. Fritz Stein in seinen grundlegenden Ausführungen über »Zukunftsaufgaben im Deutschen Chorwesen« anmeldete, bald und tatkräftig zur Durchführung aufgegriffen werden. Denn schließlich und endlich muß alle im engeren Chorwesen geleistete Aufbauarbeit zum mindesten in der Auswirkung beschränkt bleiben, wenn nicht das deutsche Volk von Jugend auf zielbewußt auch zur im Chor vielleicht allein möglichen Volksmusikpflege hingeführt wird und von allen nur erdenklichen Seiten Verbindungen dahin gesponnen werden. An den herzhaft-frischen Ausführungen Steins erfreute gleicherweise, daß er jugendlich-bewegten Überspanntheiten ebenso energisch entgegentrat wie allzu einseitigen Beurteilungen von gewissen Geisteshaltungen und Literaturgruppen.

Das musikalische Programm umfaßte — gemäß der Vielheit der im Reichsverband zusammengeschlossenen Chöre und ihrer Aufgaben — die wichtigsten Gattungen der Chorliteratur, die durch Chöre mannigfaltigster Besetzung und Leistungsfähigkeit geboten wurden. Eckpfeiler — vom Inhaltlichen aus gesehen — waren die Aufführung von Händels gegenwartsnahem »Judas Makkabäus«, die durch Bremer Philharmonischen Chor, Staatsorchester und namhafte Solisten unter Leitung Ernst Wendels der Bremer Senat den Festgästen gewissermaßen als Festgabe bot, — und die »Offene Singstunde« unter C. Hannemann (Hamburg), die infolge von Wetter- und Saaltücken ganz besonders improvisiert geriet. Damit waren die Grenzlinien gezogen. Wie eine Leistung wie die Aufführung des Händelschen Meisteroratoriums unter Wendel niemals Ziel irgendeiner verbandlichen Erziehungsarbeit sein kann, so darf die »Offene Singstunde« immer nur Ausgangspunkt einer bewußten Musikerziehung bleiben. Wo eine solche anzusetzen hat, zeigte deutlich ein a cappella-Konzert, in dem verschiedene Bremer und niedersächsische Chöre in edlen Sängerstreit traten. Sie bewiesen vorerst, daß, wo wirklich der dem Deutschen eingeborenen Sangeslust ein gemäßer Weg gewiesen wurde, man mit einer Sangesfreude und Begeisterung rechnen darf, die herzerfreuend ist. Die aber auch, wird sie vom Chorleiter nicht mit Maß geführt und in den rechten Weg gelenkt, zu unkünstlerischem Tun verleitet. Hier zeigte sich, daß die Chormeisterschulung unserer Berufsmusiker nicht genug Gewicht legen kann auf Stimmbildung, Stimmkultur und, in gleicher Weise wichtig, auf das Bemühen, die geistige und musikalische Leistungsfähigkeit möglichst jeden einzelnen Sängers auf die Höhe der Anforderungen zu bringen, die das Kunstwerk stellt. Jede Pflege vor allem zeitgenössischer Chormusik ist verlorene Liebes-

müh, wenn die Darbietung erkennen läßt, daß die Sänger ihre Stimmen zwar sicher kennen, aber mit dem Werk selbst nichts anzufangen wissen, innerlich keine Stellung zu ihm haben. Man hatte oft den Eindruck, daß die Chormeister mit Aufgaben begonnen hatten, die zu lösen erst Ergebnis langer zielbewußter Arbeit sein sollte. Vorbildlich waren in diesem Rahmen die Uraufführung von vier Gesängen für Frauenchor von Bruno Stürmer durch den Madrigalchor Delmenhorst unter W. Rehfeld.

In gleicher Richtung liegt der Eindruck, den die Aufführung von Hermann Reutters Oratorium »Der große Kalender« durch Bremerhavens Volkschor, Stadttheater-Orchester und Solisten unter Eugen Mürl hinterließ. Da blieb trotz aller darauf verwandten Mühe, trotz aller Aufführungsbegeisterung die Ausschöpfung der vielen Feinheiten dieses hochanspruchsvollen Werkes etwas reichlich rhapsodisch. Vielleicht eine dankenswerte Zukunftsaufgabe für die Städtischen Musikbeauftragten, die Spannungen, die sich häufig zwischen Ehrgeiz, erfreulichem Eintreten-Wollen für das Neue, Leistungsfähigkeit und Bedürfnis einstellen, liebevoll und fürsorglich zu glätten. Eine Bereicherung für das Programm wäre es zweifellos gewesen, wenn nach der Aufführung des »Judas Makkabäus« durch Wendel der Bremer Volkschor unter Hans Stoll etwa ein Werk des 19. Jahrhunderts statt Händels »Samson« gewählt hätte. So wurde man zu Vergleichen gedrängt, die sich hätten vermeiden lassen.

Erfreulich, daß sich neben die musikalische Ausschmückung der Kantate-Gottesdienste, in deren Rahmen die Braunschweiger Singakademie unter Willi Sonnen in U. l. Frauen vortreffliche Schütz-Chöre bot, noch in einzelnen Kirchen am Nachmittag einzelne Kantatefeiern in das Programm hatten einbauen lassen. Harald Wolf und Werner Penndorf steuerten damit der Festfolge zwei reizvolle Einblicke in jüngste Kirchenmusikarbeit bei.

Hatte man anfangs den Eindruck, daß die Uraufführung von Kurt Thomas »Auferstehungsoratorium« durch Bremer Domchor und Sinfonie-Orchester unter Richard Liesche, mit der die Reichstagung eröffnete, ein kaum überbietbarer Gipfelpunkt sein würde, so räumten Liesche und der Domchor selbst durch die Uraufführung von Otto Jochums »Der Schüchterne«, ein Tanz in 6 Runden für gemischten Chor« mit diesem Vorurteil auf. Der Grund liegt dort, wo im letzten auch Werke so gegensätzlichen Charakters wie die genannten von Thomas und Jochum vergleichbar werden. Beide beherrschen meisterhaft das Gefüge des Chores und kennen zutiefst seine Möglichkeiten und Grenzen. Aber man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß bei aller Eindringlichkeit, mit der Thomas seinen Text angreift, die musikalische Gestaltung durch das gedankliche Primat etwas reichlich belastet wird und die musikantischen Urkräfte schließlich sich zu entfalten hindert. Gewiß fesselt das Werk immer wieder im Verlauf seiner drei großangelegten Teile, aber eine innere Erwärmung will nicht recht aufkommen. Demgegenüber ist Jochum viel ursprünglicher, unkomplizierter, weniger abgeklärter, dafür aber auch um so viel lebenswärmer und musikhafter, im besten und edelsten Sinne volkstümlich. Immerhin war es ein Verdienst, die beiden Werke herauszubringen und in einer Darbietung zur Diskussion zu stellen, die jeder von beiden in einfach vollendeter Form vor dem Hörer aufbaute. Liesche hat damit der ersten Reichstagung einen großen Dienst getan.

Fritz Piersig

DAS BEETHOVEN-FEST IN HEIDELBERG

In neun Konzerten bot diese erfolgreich verlaufene Festwoche einen eindrucksvollen Querschnitt durch das Schaffen des größten Sinfonikers: nur Lied, Oper und Oratorium mußten fortbleiben. Das Elly-Ney-Trio spielte seinen Erstling, das c-moll-Trio aus op. 1 mit dem eigensinnig-reizvollen Menuett, das schon als Scherzo flügge werden will als

Vorahnung dieser Beethoven eigenen Form. Klarinettentrio, Geistertrio und op. 97 fanden durch diese führende Kammermusikvereinigung mit Prof. Florizel von Reuter und Ludwig Hölscher eindringliche Wiedergaben, wie auch das Tripelkonzert, das selten gehört und noch seltener in seiner humorvollen, weniger konzertanten Haltung begriffen wird. Heidelbergs junger Generalmusikdirektor Kurt Overhoff begleitete es wie auch Elly Ney zum meisterlich gespielten Es-dur-Konzert. Seine Deutung der 1., 3., 8. und 9. Sinfonie, die den krönenden Abschluß der Festwoche brachte, durfte sich in eigener, charaktervoller Großzügigkeit neben der Auffassung Prof. Hermann Abendroths behaupten, der voll musikantischer Hingabe die Pastorale und Siebente leitete. Dr. Richard Benz sprach über Beethoven und suchte aus weiter Schau und poetisch beschwingter Sprache ein neues Verhältnis zum großen Sinfoniker. Eingerahmt wurde seine Rede durch klangschöne Wiedergaben des D-dur- und a-moll-Quartetts op. 19 und 132 durch das Städt. Streichquartett, das Konzertmeister Adolf Berg sicher führte. Im Serenadenkonzert spielte er beide Romanzen, die mit der Coriolan-Ouvertüre Overhoffs diesem Serenadenkonzert zum Erfolg verhalfen, obwohl es vom verregneten Schloßhof in den nahen »Königssaal« verlegt werden mußte, wo das Bläser-Oktett, die König-Stefan-Ouvertüre und die »Mödlinger Tänze« unbequem in das Licht konzertmäßiger Beurteilung gerückt wurden. Beide Chorkonzerte in der überfüllten Stadthalle mit dem Bach-Verein und dem neugegründeten Volkschor konnten sich auf anspruchsvoller Höhe halten mit den gleichen, aufeinander gut eingestellten Solisten (Ria Ginster, Edith Niemeyer, Heinz Marten und Johannes Willy): die »Missa Solemnis« wurde gesichert durch Prof. Dr. Hermann Poppens rastlose Vorbereitungen, die »Neunte« durch Overhoffs großzügige Gestaltung. Das Violinkonzert spielte Georg Kulenkampff in meisterlicher Sicherheit, die keine technischen Schwierigkeiten mehr kennt, stilistisch ungemein klar und glockenrein. Beethovensche Kammermusik kam in sonntäglicher Morgenfeier zu vorbildlicher Wiedergabe: Elly Ney spielte die Appassionata, mit Florizel von Reuter die Kreutzersonate, mit Ludwig Hölscher die Cellosonate op. 69, dessen Schlußsatz mit seiner motorischen Frische und Lebendigkeit entzückte. Die Kakadu-Variationen mußten durch den 2. und 3. Satz des Klarinettentrios ersetzt werden angesichts der vorgeschrittenen Stunde. Die Gesamtleitung Kurt Overhoffs sicherte in Aufteilung, Programmgestaltung und Wiedergabe wie Besetzung den schönen Erfolg, der auch in der Beifallsfreudigkeit und Treue zum Ausdruck kam, mit der die zahlreichen Besucher empfänglich blieben trotz der Überfülle des Gebotenen.

Friedrich Baser

DIE TRIUMPHFAHRT DER DRESDNER KRUZIANER DURCH DIE VEREINIGTEN STAATEN

Durch die soeben abgeschlossene Amerikafahrt der Kruzianer ist ein schon seit zwei Jahrzehnten gehegter Plan in Erfüllung gegangen. Bereits 1913 war der damalige Kreuzkantor Otto Richter aufgefordert worden, mit dem Chor Bachs »Matthäuspassion« in Amerika darzubieten. Der Weltkrieg entrückte das Ziel einer Amerikafahrt in weite Ferne. Die Jahre nach Friedensschluß waren zäher Aufbauarbeit gewidmet. Seit 1920 unternahm Richter mit dem Chor mehrere Reisen nach dem neutralen Ausland (Schweden und Holland). Seit 1930 setzte Rudolf Mauersberger diese Erfolgsserie fort und führte dazu den Kreuzchor noch durch weite Teile Deutschlands.

Unterdessen spann — neben den amerikanischen Kreisen — der Alumnatsinspektor Dr. Paul Dittrich und mit ihm der Norddeutsche Lloyd die Fäden, die doch einmal zum Erfolge führen sollten. Ein schwieriger Weg war es. Viele Intrigen kleiner Geister. Dazu die innerpolitische Verwirrung in Deutschland und die völlige Verständnislosigkeit für solche Kulturarbeit. Der Börsenkrach in Deutschland und die Wirtschaftskatastrophe in USA. zerschlugen erneut die Pläne und vernichteten überdies den in Amerika gesammelten Garantiefond. Erst im Dritten Reich wird glücklich für dieses Ziel gekämpft. Der Kreuzchor, traditionsreich und als jugendfrisch und tatenfroh bekannt, wird von den vereinigten deutsch-amerikanischen Organisationen als Künder deutscher Kunst und Sendbote der Heimat eingeladen. Mit Genehmigung und tatkräftiger Unterstützung des Reichspropagandaministeriums, der übrigen zuständigen Reichsstellen, des sächsischen Volksbildungsministeriums und nicht zuletzt der Stadt Dresden ist nunmehr die Amerikafahrt der Kruzianer Wirklichkeit und zugleich ein einzigartiger Erfolg für deutsche Musik und deutsches Ansehen geworden.

Am 14. März verließen die Kruzianer Dresden und am 4. Mai erfolgte die Rückkehr. In langen Proben hat Rudolf Mauersberger neben der Alltagsarbeit mit den Kruzianern rund 50—60 Chöre aller Art, Stilepochen und Schwierigkeitsgrade einstudiert und reisefertig gemacht. In 18 großen Konzerten und einem reichlichen Dutzend anderer Veranstaltungen haben die Sänger vor 45—50 000 Menschen ihre Kunst geboten, und wenn man noch die 7 Sendungen über amerikanische Radiostationen hinzunimmt, dann wachsen die Hörerzahlen um ein Vielfaches.
Wo haben die Kruzianer gesungen? Im New Yorker Metropolitan Opera-House begann unter dem Ehrenprotektorat und der bejubelten Mitwirkung Elisabeth Rethbergs die Rundreise durch die Vereinigten Staaten. Ein verheißungsvoller Auftakt auf schwierigem Boden. Weiter sangen die Kruzianer in Philadelphia (2 Konzerte), Baltimore, Washington. Vor einem hochpolitischen internationalen Forum durften sie die erste außergewöhnliche Veranstaltung, die die deutsche Botschaft nach dem Weltkriege in großem repräsentativen Rahmen durchführte, mit künstlerischen Gaben bestreiten. Was nun folgte, war Glied an Glied einer eindeutigen Siegeskette. Die deutsche Tagespresse hat in Telegrammen von den Ereignissen berichtet. Erst recht muß in diesem Rahmen die Fahrt zusammenhängend gewürdigt werden. Pittsburgh mit seiner verschwenderisch aus reinem Marmor gebauten Carnegie-Musikhalle, Cleveland, Cincinnati, St. Louis, Milwaukee (dort wirkt Wilhelm Middelschulte, wohl einer der berühmtesten, auch in Deutschland bekannten amerikanischen Organisten), Chikago (hier betreute Cläre Dux die Kruzianer), Detroit, Toledo, Buffalo, Rochester sind die weiteren Stationen der Fahrt gewesen. Und doch, trotz aller großen Erfolge und Ehrungen waren sie scheinbar nur eine Vorbereitung, ein unaufhörliches Crescendo, das zu den zwei Abschiedskonzerten im New Yorker Hippodrom (dieser Raum faßt über 5000 Personen!) führte, die wohl alles zuvor Erlebte noch übertroffen haben. Der erste Abend war fast ein reines Bach-Konzert, der zweite ein deutsches Volksliederprogramm. Höhepunkt der Darbietungen, Höhepunkt des Jubels und der Anerkennung, Höhepunkt der deutschen Sendung.

Auch in ihrem Charakter waren die Vortragsfolgen der beiden abschließenden Konzerte gleichsam ein Symbol für die auf der ganzen Reise gebotenen Gaben. Grundpfeiler: die kunstreiche Musik; gleichberechtigt danebenstehend: das deutsche (und amerikanische) Volkslied. Alte Meister wie Schütz, moderne wie Kurt Thomas, dessen Markus-Passion in Chikago im Rahmen einer nach Dresdener Muster aufgezogenen »Vesper« erklang, und was zwischen diesen beiden zeitlichen Polen liegt, wurde in sorgsamer Auswahl geboten. Kaum ein Konzert, in dem nicht mindestens eine der großen Bach-

Motetten erklang. Wirklich — nicht nur an Hand der Programme kann man dies eindeutig belegen — gerade im Bach-Jubeljahr haben die Kruzianer einen der herrlichsten Werbezüge für den großen Leipziger Thomaskantor angetreten.
Es ist wert, sich hier einmal daran zu erinnern, daß die Schwedenfahrt des Kreuzchors (1920) damals dort eine große Bach-Pflege zur Folge hatte. Bekannt ist ja der Ausspruch des Erzbischofs Söderblom, daß Bach der fünfte Evangelist sei, seit dieser Zeit ein oft zitiertes Wort. Ob die Wirkung auf die Amerikaner auch so tief gewesen ist, wie seinerzeit auf die nordischen Völker? Es bleibt abzuwarten, ob nachhaltige Wirkungen sich einstellen werden. Die Bachsche Polyphonie und die Schwierigkeiten ihrer Linienführung scheinen auf jeden Fall das technische Interesse und Staunen wachgerufen zu haben. Darüber hinaus hat, namentlich bei den Stammesgenossen deutschen Blutes, auch die Seele dieser Musik zu den Herzen gesprochen. Neben Bach vor allem Anton Bruckner; seine Motetten sowie das 4—8stimmige »Ave Maria« waren eine stete Stütze des Programms. Dazu das berühmte Echolied von Orlando di Lasso und Werke aus der Romantik. Klangvolle Musik wie diese scheint deswegen besonders so angesprochen zu haben, weil der Amerikaner sie auch ohne Wort- und Sinnverständnis empfinden kann und sie als absolute Musik nacherlebte.

Und der Erfolg der Fahrt! Man entgeht nur schwer der Gefahr amerikanischer Superlative, wenn man die Bedeutung der Reise ermessen will. Doch nur nüchterne Tatsachen sollen sprechen. War die Anerkennung der künstlerischen Leistungen zu erhoffen, so stehen die Worte der Kritik und des Lobes jenseits aller Erwartungen. Wichtiger vielleicht, zumindest gleichbedeutend, ist der politische Wert für das Deutschtum überhaupt. Nicht hoch genug kann diese friedliche Siegesfahrt, die die englisch- und deutschschreibende amerikanische Presse oft genug mit einem Triumphzug deutscher Kultur verglichen hat, eingeschätzt werden. Städte mit deutschen Minderheiten, in denen unsere Stammesgenossen sonst vergeblich Veranstaltungen aufzuziehen suchten, haben eine Stärkung erfahren. Die Presse konnte sich diesen Ereignissen nicht verschließen. Amerikanischen Metropolen mit einem stärkeren deutschen Charakter war durch die Kreuzchorreise ein klares Ziel gesteckt: die gemeinsame Arbeit an der Ausrichtung des deutschen Tages, an dem der Kreuzchor auftreten sollte. Daß über den rein künstlerischen Erfolg hinaus selbst die stockamerikanische Presse die Bedeutung der Fahrt nicht verschwieg, ist dankbar anzuerkennen. Um kurz die Würdigung in der gesamten Öffentlichkeit zu belegen, sei nur hervorgehoben, daß Besuche des deutschen Botschafters Dr. Hans Luther, des Industriegewaltigen Henry Ford, der Besuch von Gouverneuren, Bürgermeistern, Persönlichkeiten aus Kirche und Kunst für den Erfolg bezeichnend ist und für die öffentliche Meinung mitbestimmend war.

Zu übergehen ist, was an Erlebnissen, an Sehen, Schauen und Hören auf die Kruzianer eingestürmt ist. Wesentlich ist hier, daß dies alles sich im Rahmen einer deutschen Musikfahrt abspielte, daß deutsche Musik, die ein Knaben- und Jünglingschor schlicht und natürlich, aber überzeugend bot, solches Aufsehen erregte und eine derartige Würdigung erfuhr. Im besonderen Maße ist auch das glückliche Gelingen der Überlegenheit des künstlerischen Leiters, Kreuzkantor Rudolf Mauersberger, zu danken, der sämtliche Veranstaltungen auswendig leitete und auch dann den Chor mit fortriß und in der einzelnen Gestaltung suggestiv führte, wenn es galt, einmal gegen amerikanische Hitze anzukämpfen.
Nach dem Siegeszug »drüben« eine Heimkehr »hüben« in gleichem Jubel. Sichere Überfahrt auf der »Europa« (der Norddeutsche Lloyd hatte mit größter Sicherheit und Pünktlichkeit zusammen mit dem technischen Leiter der Fahrt, Alumnatsinspektor Dr. Paul Dittrich, für einen reibungslosen Verlauf Sorge getragen). Zwischenstation in

Bremen mit einem überfüllten Konzert im Dom. Rückkehr in die Heimatstadt Dresden, wo eine nach mehreren Zehntausenden zählende Menschenmenge in dichtem Spalier den Weg des Chores vom Hauptbahnhof zum Rathaus umsäumte. Dort eine Jubelfeier und tags darauf ein Fest- und Dankgottesdienst in der Kreuzkirche, der alten Wirkungsstätte der Kruzianer.
Darf man von solchem Geschehen überhaupt ausführlich in einer Musikzeitung schreiben? Ich glaube doch. Denn durch Adolf Hitler ist der Weg zu einer Neugeburt der Kunst ermöglicht worden. Die Kunst steht wieder im Volk. Das kann nicht oft genug betont werden. Das beweist auch wieder dieser Jubel um die Kruzianer. Es war nicht nur die Amerikafahrt, sondern die Siegesfahrt deutscher Kunst und die Kundgebung deutschen Friedenswillens zugleich, die bei der Rückkehr in Feststimmung gefeiert wurden. Daß dem tiefen Wollen und dem staunenswerten Können der Erfolg drüben entsprach und die Anerkennung in der Heimat so demonstrativ folgte, ist letzten Endes auch ein Plus für die gesamte deutsche Kultur. *Johannes Böhm*

SUDETENDEUTSCHES OPERNSCHAFFEN

»DIE KLEINSTÄDTER« VON THEODOR VEIDL. URAUFFÜHRUNG IN PRAG

An komischen Opern herrscht heutzutage besonders auf deutschem Schaffensgebiet wahrlich keine Überproduktion; die Gründe hierfür zu erörtern, wäre zwar als Thema verlockend genug, würde aber hier zu weit führen. Natürlich liegt es auch am Ernst unserer Zeit, wenn der reine Buffostil den Musiker von heute im allgemeinen viel weniger reizt als die Gestaltung ernster oder tragischer Stoffe. Jedenfalls ist ein heiteres, liebenswürdiges Werk wie das des gediegenen Musikers Theodor Veidl schon wegen der Seltenheit seiner Gattung willkommen zu heißen; aber nicht allein deswegen. Denn es ist ein Stück, dessen behaglicher, gutbürgerlicher Humor, dessen oft recht drastische, aber niemals possenhaft wirkende Komik beste Stimmung verbreiten und das in musikalischer Hinsicht einen ausgesprochenen Hang zum Volkstümlichen zeigt, dem freilich in kunstreichen Ensemblesätzen, im schwierigen Ziergesang der Heldin, im reich gestalteten Orchesterpart Werte einer entwickelten Kunstmusik entgegengestellt werden.
Was das sudetendeutsche Opernschaffen im allgemeinen anbelangt, so scheint eine musikalische Landschaft, die stets so viel und so vielerlei hervorgebracht hat, auf den ersten Blick einigermaßen opernarm zu sein; denn Werke von mitteleuropäischer oder gar von Weltgeltung sind hier niemals entstanden. Von der Idee der Oper waren aber alle bedeutenden Vertreter des musikalischen Sudetendeutschtums zu irgendeiner Zeit ihres Schaffens gefesselt.
Theodor Veidl selbst, von dem heute eine Sinfonie, Orchestergesänge, Lieder, Klavierstücke vorliegen, hat in seiner Frühzeit zwei kleine Opernwerke komponiert, von denen das eine, »Ländliches Liebesorakel«, in Teplitz aufgeführt wurde. Zu seinem märchenhaft-romantischen, versonnenen »Kranwit« schrieb ihm der Böhmerwalddichter Hans Watzlik den Text. Fidelio Finkes Komposition einer Oper »Die versunkene Glocke« scheiterte seinerzeit an gewissen kleinen Uneinigkeiten mit dem großen Verfasser des gleichnamigen Märchendramas. Nun arbeitet Finke an einer »St. Jakobsfahrt«, zu dem ihm das Dietzenschmidtsche Legendenspiel den Vorwurf gegeben hat.
Theodor Veidl, Theorieprofessor an der deutschen Musikakademie, wie Finke der mittleren Generation zugehörig, will kein Neuerer sein; seine starke melodische Ader, seine gesunde, naive Freude am Musizieren, sein Sinn für urwüchsige Drolligkeit nehmen für sich ein. Der Inhalt der »Kleinstädter« kann als bekannt vorausgesetzt werden. Ge-

schlossen und szenisch famos gesteigert ist der erste Akt. Alle Rollen haben in gesanglicher oder schauspielerischer Hinsicht viel Dankbares. Allerdings gemahnt der dritte und letzte, am Marktplatz von Krähwinkel spielende Akt mit dem gestörten Ständchen, den randalierenden Nachbarn, dem versteckten Liebespaar und dem schließlich über die Bühne ziehenden Nachtwächter sehr an eines der größten Vorbilder, aber das braucht den unvoreingenommenen Zuhörer in diesem Fall nicht zu verstimmen.
Die Aufführung selbst hatte Schwung, Laune und allerhand szenische Einfälle, übrigens nicht immer die geschmackvollsten; wie meist an der Prager Deutschen Oper war auch diesmal die Besetzung der Rollen stimmlich ungleichwertig, schauspielerisch erschien dagegen das Ensemble vorzüglich eingearbeitet. *Friederike Schwarz*

»HALKA« VON MONIUSZKO

DEUTSCHE URAUFFÜHRUNG AN DER HAMBURGISCHEN STAATSOPER

Was der »Freischütz« für Deutschland, Glinkas »Leben für den Zaren« für Rußland, Smetanas »Verkaufte Braut« für Böhmen ist, das ist, historisch und musikalisch, als Nationaloper »Halka« von Stanislaw Moniuszko. Sie ist für Polen der Durchbruch zu einer eigenen Oper, zur Erschließung der Gattung in einem national stärker gültigen Kunstwerk überhaupt. In Deutschland ist dieses Werk bisher nie bekannt geworden. Die historische Lage, in der »Halka« entstanden ist — sie kam in zwei Fassungen heraus, 1848 in zweiaktiger Form, 1858 in Warschau in erweiterter vieraktiger Gestalt —, war eine Zeit, in der Polen nach mißglückten Aufständen gegen die Russen von Freiheitsidealen und Nationalbewußtsein erfüllt war, die sich nur in Träumen und Sehnsüchten, in Schöpfungen der Kunst äußerten. In »Halka« sahen und sehen die Polen, in der farbigen Spiegelung einer Opernhandlung, noch heute sich selbst, nicht nur im Stoff, im äußeren Kostüm und der Umwelt der Handlung, sondern auch in den volkskulturellen Werten, die sich nicht zuletzt in der Musik äußern. Man gewinnt ein unmittelbares Bild aus dem Volksleben, seine Sitten, seines Brauchtums; Adel und Bauerntum werden ohne opernhafte Verfälschungen, auch im Geist der Musik lebendig. »Halka« ist, allerdings in einer gewissen zeitbedingten, tendenziösen Zuspitzung, das Drama eines junges Goralenmädchens (Goralen = Bewohner des Tatra-Hochgebirges) aus dem 18. Jahrhundert, das von einem Edelmann verführt wird und an dieser Liebe zerbricht. Es ist ein Textbuch, psychologisch etwas schwach unterbaut, vom Dichter eilig in ganz kurzer Zeit entworfen, in dem dramaturgischen Bau, den Aktschlüssen in der Entwicklung und Steigerung der Handlung noch mit — für die slawische Oper jener Zeit und auch heute noch teilweise typischen — mangelndem Gefühl für operndramatische Form angelegt. Immerhin gibt dieses Textbuch eine schlichte Menschlichkeit, eine Seelentragödie in der Gestalt der Halka, die der Deutung und Klangwerdung im Geist der Musik durchaus günstig entgegenkommt: es kann die Seele Polens unmittelbar zum Hörer sprechen lassen. Darin liegt wohl auch die Erklärung für den Erfolg, den diese Oper, trotz allem, auch stofflich in Polen zu verzeichnen hatte. Moniuszko war vor allem Liederkomponist (über 400 Lieder liegen in einer Sammlung von ihm vor), und aus dem liedmäßigen Element erwächst im wesentlichen auch der musikalisch-dramatische Gehalt der Oper in vielen feinfühligen, echt slawischen Mischungen und Tönungen des Gefühlsausdruckes, die die Handlung in nationaler Empfindung und im Ausdrucksgehalt der Musik verklären. Daneben sind jedoch noch die Tanzformen (im ersten und dritten Akt der Oper) ein besonderer und glanzvoller Schmuck der Oper; der Mazur in seiner Urkraft, die Polonäse und die Goralen-

tänze, Tänze der Bewohner der Tatra, die wieder in andere Sphäre polnischer Landschaft und des Melodienrhythmus führen.
Moniuszko ist noch kein Romantiker im Sinne einer farbigeren Durchdringung des musikalischen Ausdrucks. Seine Oper, auch nach dem Westen blickend, zeigt in der Behandlung des Orchesters und der Harmonik eher klassizistischen Typus, Einfachheit und Schlichtheit des Baues, die manche Berührungen mit der Art Verdis und der italienischen Oper der Zeit aufweisen. Auch französische Einflüsse treten hier und da hervor, wenn sie auch im wesentlichen durch die polnischen Nationalfärbungen überdeckt werden.
Der Hamburger Oper gebührt das Verdienst, das Werk in einer ebenso stilechten wie sorgfältig vorbereiteten Aufführung jetzt in Deutschland bekannt gemacht zu haben. Generalintendant Strohm, der die Regie führte, war selbst nach Warschau gefahren, um das Werk Moniuszkos möglichst getreu im Nationalcharakter herauszubringen. Als künstlerischer Beirat stand ihm Dr. Alexander von Guttry (Warschau) zur Seite, der stellvertretende Direktor der Gesellschaft zur Förderung polnischer Kunst im Ausland, der auch zu einem einführenden Vortrag in der Staatsoper gewonnen worden war. In einigen Dingen ging die Hamburger Staatsoper selbständig vor, in Einzelheiten der Übersetzung (Felix Greißle), einigen Kürzungen und vor allem in der Änderung des Schlusses, der einen versöhnlicheren Ausklang des Dramas gibt (ohne den Schloßbrand, der allerdings dramatisch wirkungsvoller, auch dem Ursprungssinn des Textbuches wohl entsprechender ist). Der Mazur im ersten Akt, in leuchtender Pracht der Kostüme in den polnischen Nationalfarben Weiß-Rot, ausgeführt vom Ballett Helga Swedlund, schlug zündend ein.
Ob es freilich unbedingt notwendig ist, so dankbar natürlich der Gedanke an sich war und so repräsentativ er in dieser Aufführung durchgeführt wurde, »Halka« in so großem Rahmen zu geben, diese Frage kann man noch offen lassen. Das einfache Menschenschicksal, das sich auf dem Hintergrund des nationalen ständischen Lebens entwickelt, kann ebensogut auch im äußeren Rahmen stärker auf dieses schlichte Menschentum konzentriert werden. Man könnte sich auch szenisch noch mehr ein Zurückgreifen auf den Zeitcharakter, die damalige Umwelt des »Halka«-Stoffes denken, z. B. in den Trachten der Bergbewohner, wie sie in alten Bildwerken aus der Entstehungszeit der »Halka« zu finden sind, oder auch im Kostüm der Halka, wie es die Sängerin der Titelpartie bei der Warschauer Uraufführung trug. Auch der Mazur wirkt vielleicht noch echter, wenn er zwanglos aus der Gesellschaft, aus der Feststimmung herauswächst, ohne sich schärfer als »Ballett-Einlage« abzuheben. Sehr stilecht war die Partie des Jontek, des jungen Bauernburschen, mit Wladislaw Ladis, dem Bruder Jan Kiepuras, der für die Staatsoper fest verpflichtet wurde, besetzt; er sang sie (zum erstenmal in deutscher Sprache) mit ausdrucksvollem, warmem Organ und kultiviertem Vortrag. Hertha Faust in der Titelpartie, Lisa Jungkind (Sofia), Hans Holter (Janusch), Alfred Schütz (Truchseß) suchten nach Möglichkeit polnisches Nationalkolorit in Empfindung und Darstellung zu geben. Die musikalische Leitung hatte Dr. Hans Schmidt-Isserstedt.

Max Broesike-Schoen

Jeder deutsche Künstler kommt zu uns!

Adolf Hitler

RIMSKIJ-KORSSAKOWS »LEGENDE VON KITESCH«

DEUTSCHE URAUFFÜHRUNG IN DUISBURG

Unter dem furchtbaren Joch der jahrhundertelangen Tatarenherrschaft konnte sich im mittelalterlichen Rußland nur ein karges geistiges Leben entfalten, das dafür jedoch aus Leid und Bedrückung eines ganzen Volkes in Heiligenlegenden, Heldenliedern, Zaubersprüchen, Chroniken und Volkssagen zu um so vertiefterem Ausdruck gelangte. Aus diesem mythischen Volksgut wob W. J. Bielskij den Stoff zur Operndichtung »Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch und von der Jungfrau Fewronia«. Nach einer Heiligengeschichte des 16. Jahrhunderts erzählt Bielskij von dem Prinzen Wséwolod Juriewitsch (in der Sage: Peter von Murom), der ein Mädchen einfachen Standes, die Jungfrau Fewronia, zur Frau nimmt, weil sie ihn von schwerer Wunde heilte. Mit diesem Volksmärchen verflicht Bielskij die Meledinsche »Chronik von Kitesch«, der Stadt, die auf das Gebet Fewronias hin durch ein Gotteswunder unsichtbar und so den anstürmenden Tatarenhorden in ein jenseitiges Reich entrückt wird. Fewronia und der Prinz ziehen in das wundersam erneute Kitesch ein; und auch Grischa, der dem Feind den Weg zur Stadt verraten wollte, darf ihnen folgen, wenn er den Weg der Reue und des Glaubens findet.

Die (von E. Brockmann-Neubauer ins Deutsche übertragene) Dichtung, die in ihrer Verflechtung von Volkslegende und alter Chronik etwas von dem unaussprechbaren Tiefsinn und der dunkel leuchtenden Symbolkraft des Mythischen ausstrahlt, wurde zur Grundlage eines der letzten Werke Nicolai Rimskij-Korssakows. Es ist ein reifes Spätwerk des russischen Meisters; das bekunden die Geläutertheit seiner Mittel und die Abgeklärtheit seiner Form und Stimmung nicht minder als die restlose Vollendung aller klangtechnischen Erscheinungsmomente. Daß hinter dieser vollkommenen Beherrschung des Kompositionellen jedoch als letztlich entscheidende eine ganz reine, dem eigenen Volksgut eng und schlicht verbundene Haltung steht, erweist der musikalische Wesensgehalt gerade dieser Opernlegende. Die russische Volksseele lebt hier, mag sie noch so sehr in Subtilität oder gar Raffinesse des Klanges gehüllt scheinen, nicht nur in der melodischen Beziehung auf Volkstänze, volkstümliche Lyrik und den Litaneienton heimatlicher Volksgesänge, sondern auch in der episch weitatmigen Gestaltung der in breiten symphonischen Wellenzüge hinströmenden Musik. Wie die »Legende« wesensnotwendig dem Bereich des Dramas, so ist diese Oper dem eigentlichen dramatischen Wirkungsbereich des Theaters entrückt. Das Gesetz dieses Werkes ist die reine Macht der Musik, die sich melodisch und klanglich in einer Fülle edler Einzelschönheiten dem aufgeschlossenen Hörer offenbart.

Die Uraufführung des Duisburger Stadttheaters hatte sich diesem Gesetz des Werkes aufs tiefste verpflichtet dadurch, daß die Inszenierung Rudolf Scheels, obwohl sie den vitalen Volksszenen aus mitreißendem Zug, den stilleren Bildern aus legendärer Verhaltenheit starke Wirkung und innere Spannkraft mitteilte, ganz sich dem musikalischen Primat des Werkes unterordnete, getreu dem Wort Rimskij-Korssakows, daß seine Oper »in erster Linie eine musikalische Schöpfung« sei. Dieses Wort und damit das Seinsgesetz des Werkes wurde in seiner ganzen Reinheit geistig erfüllt und musikalisch bis in die letzten Möglichkeiten ausgeschöpft durch die musikalische Leitung Berthold Lehmanns, die das klanglich prachtvolle Orchester, die ausgezeichnet studierten Chöre (Hillenbrand) und die überall gut eingesetzten Solisten (zu nennen: Ellen Schiffer, Kistemann, v. d. Linde) zu einem Musizieren von höchster innerer Spannung und sel-

tener Vollendung führte. Die Aufführung, deren tiefer Eindruck auch durch die wenig gelungenen Bilder Johannes Schroeders nicht wesentlich beeinträchtigt werden konnte, wurde mit dem Dank für ein großes Theatererlebnis und ein meisterliches Werk begeistert aufgenommen. *Wolfgang Steinecke*

KURT ATTERBERGS »FLAMMENDES LAND«[1]

ERSTAUFFÜHRUNG AM MÜNCHNER NATIONALTHEATER

In diesem Stück, das mit starkem Erfolg über die Bühne ging, ist vor allen Dingen der Mut und der Wille zur Oper zu bewundern, der mit erhabener Unbekümmertheit sich über mancherlei Schwierigkeiten und Unwahrscheinlichkeiten des Geschehens hinwegsetzt, einzig bedacht auf seine richtige Wirksamkeit innerhalb dieses merkwürdigen Gebildes, das wir Oper nennen. Und zwar mit Erfolg und mit Recht. Denn die Gesetze der Oper sind andere als die Gesetze der Wirklichkeit.

Der Vorgang auf der Bühne öffnet den Blick in die wilde Zeit der deutschen Bauernkriege, die um 1525 vom Elsaß bis Mitteldeutschland Ströme von Blut entfesselten. Dabei schneidet das Volk selbst im »Flammenden Land« sehr schlecht ab. Das ist nur eine Masse verkommener Leute, welche von den Librettisten nicht einmal das Mindestmaß an Sympathie erhalten, die auch den Empörern gegen untragbare Unterdrückung sogar aus Luthers flammender Brandrede »Wider die räuberischen und mörderischen Bauern« entgegenklingt.

Der Henker spielt in dieser Zeit eine große Rolle, aber er ist verfemt, der Schelm. Erbe und Träger dieses Schelmentitels in Atterbergs Oper, ein edel gesinnter Jüngling, befreit mit Lebensgefahr die Fürstentochter aus den Händen aufrührerischer Banden und erhält, nachdem er das Töchterlein dem herzoglichen Vater unversehrt zurückgebracht, mit dem neuen Namen »Graf von Schelm« den Ritterschlag als Ehrenherstellung und die Geliebte als Frau zum Lohn. Die Hauptspannung des Stückes liegt in der Schwierigkeit für das Edelfräulein, sich dem Sohn des Henkers anzuvertrauen; würde die Reine doch selbst verfemt werden durch die Berührung des Unreinen. Erst am Schluß gleicht die Liebe den schroffen Gegensatz: Aristokratin—Henkerssohn aus und löscht sogar den Brand des flammenden Landes, indem sie die empörten Bauern mit dem siegreichen Fürsten versöhnt. Es ist ein glänzender Stoff, den die Textverfasser Oskar Ritter und I. M. Welleminsky unter freier Benutzung der rheinischen Sage »Der Schelm vom Berge« flüssig und dramatisch wirkungsvoll zusammengeschweißt haben.

Diesen Stoff hat der Schwede Kurt Atterberg, den wir bisher in Deutschland hauptsächlich aus seinen Sinfonien kennen, mit einer opernhaft lebhaften Musik versehen. Atterberg kennt die Gesetze der Oper wie wenige heutzutage, und weiß sie schlagkräftig mit unfehlbarer Sicherheit anzuwenden. Es gibt bei ihm keine toten Punkte, die Musik läuft fast nie leer und weiß den Wechsel im Gegensätzlichen der Stimmung rhythmisch und orchestral auch dort mit vollendetem Geschick auszunützen, wo der Einfall ein gewisses Mittelmaß nicht überschreitet. Die Musik ist in ihrer Grundhaltung eklektisch, jedoch darin niemals aufdringlich oder beleidigend. Die Harmonik schwankt zwischen einfacher Volkstümlichkeit und ziemlich komplizierter Polytonalität, je nach dem dramatischen Vorgang, welchen sie zu schildern hat. Die Form bewegt sich zwischen rein koloristischer Untermalung mit kleinen Motivfloskeln und breit angelegten sinfonisch

[1]) Vgl. den Bericht über die Braunschweiger Uraufführung in »Die Musik« XXVI/6, S. 441.

geschlossenen Sätzen. Am stärksten dürfte die Erfindung Atterbergs sich in den eingestreuten lyrischen Episoden kund tun, die meist in freier Liedform auftreten. Hier verleugnet er auch nicht den Schweden, der das köstliche Gut der Volksweisen seines Landes wohl zu nutzen weiß.

Die Wiedergabe in der Bayerischen Staatsoper war vortrefflich. Fischer dirigierte mit hinreißendem Schwung. Hofmann hatte für überaus lebendiges Spiel auf der Bühne gesorgt. Unter den Solisten ragten der jugendliche Henker Pölzer und Maria Reining als Rosamund, sowie Weber in der Rolle des Herzogs hervor.

Oscar von Pander

NORDISCHE MUSIK IN WIESBADEN

Es war ein glücklicher Gedanke, in Wiesbaden, dem Weltbad, eine Übersicht der Musik in den nordischen Ländern zu vermitteln. Veranstalter der »Nordischen Musiktage« war die Kurverwaltung gemeinsam mit der Deutschen Akademie, München, und der Nordischen Gesellschaft. Allen Besuchern wurden diese Tage mehr als nur eine Sensation neben anderen in dem Vielerlei der Darbietungen für die Kurgäste: ja, es war mehr als nur geistiger Austausch, denn als Wichtigstes zeigte sich das Gemeinsame im Wesen nordischer Kunstübung und Kunstgestaltung. Was im politischen Alltag über den Grenzpfählen zu leicht übersehen wird, trat hier einmal klar ins Bewußtsein: die auf Banden des Blutes beruhende Schicksalsgemeinschaft der germanischen Völker.

Der Hinweis hierauf bildete auch den Tenor der Rede des Präsidenten der Deutschen Akademie, Prof. Dr. Karl Haushofer, anläßlich der Kundgebung der Akademie im Rahmen der Musiktage. Er ergänzte seine ungemein anregenden Ausführungen noch durch den Hinweis auf die Notwendigkeiten, die sich aus dem gemeinsamen Lebensraum ergeben.

Der nordische Künstler betrachtet Deutschland wie seine eigene Heimat, und aus Anlaß eines Zusammenseins nahmen eine Reihe führender Köpfe Gelegenheit für sich und ihre Nationen ein Bekenntnis zum neuen Deutschland abzulegen. Die Kulturwelt, so weit sie guten Willens ist, wird daraus das wahre geistige Gesicht des Hitler-Deutschlands so klar ablesen können, daß alle Emigrantenlügen darüber in nichts zerfließen müssen. Ein bedeutender dänischer Musiker gesteht: »Ohne Deutschland würden wir Musiker (in Dänemark) verkümmern und zugrundegehen.«

Aus dem Umkreis der Orchester- und Kammermusik lernten wir neue Namen kennen, und daneben konnten wir unsere Kenntnis der bereits bekannten erweitern. Als besonderes Merkmal fällt ein Hang zur Tonmalerei, zur sinfonischen Dichtung auf. Es ist wohl absolute Musik, aber der Nordländer scheint sie gern zu vergegenständlichen und mit greifbaren Inhalten zu erfüllen. Die Musik wird nicht etwa veräußerlicht, sie bildet vielmehr den unmittelbaren Niederschlag von »Volkstum und Heimat«, wenn man so sagen will. Was man bei den Werken des heute 75jährigen finnländischen Meisters Jean Sibelius empfindet, gilt für die nordische Musik fast allgemein. Bei Sibelius fängt die Musik die Eigenart der Landschaft und der darin beheimateten Volksseele ein. So kommt es, daß in der mit starkem Beifall aufgenommenen sinfonischen Fantasie »Pohjolas Tochter« der orchestrale Aufwand nicht zum leeren Effekt wird, sondern daß alles auf einen Mittelpunkt, nämlich die volkstümliche Überlieferung bezogen wird. Aus Unkenntnis dieser Zusammenhänge hat man die bei aller Größe und Meisterschaft (bewußt) unproblematische Kunst eines Sibelius herabzuwürdigen versucht zu einer Musik minderer Ordnung. Wir sehen heute in künstlerischen Hervorbringungen dieser

Art wertvollere Erscheinungen (auch wenn sie nicht zu den Schöpfungen überzeitlicher Prägung gerechnet werden können) als in den anspruchsvoll einherschreitenden volksfremden Erzeugnissen einer überspitzten Artistik. Die Musik der nordischen Länder ist von den Experimenten aus Selbstzweck, von der intellektualistischen Richtung im wesentlichen verschont geblieben, weil sie die Beziehung zum Volksganzen nie verlor, weil sie stets ihre beste Kraft aus dem unerschöpflichen Jungbrunnen der arteigenen Volksmusik holte.

Auch die lediglich »Sinfonie Nr. 7, Werk 105« überschriebene Tondichtung von Sibelius kann man füglich als sinfonische Dichtung ansprechen, denn zweifellos liegt auch bei diesem formal wundervoll ausgewogenen, ganz aus dem musikalischen Einfall gestalteten Werk ein bestimmter poetischer Gedanke zugrunde. An der Schreibweise von Sibelius bestrickt die Einfachheit, selbst bei der Verwendung aller Möglichkeiten des modernen Orchesters. Heute sind die meisten zu dieser Einfachheit nicht mehr fähig, weil die Grenze zur Pseudokunst, zum Kitsch gar zu leicht überschritten wird. Fast möchte man von einem Mißtrauen gegenüber dem eigenen echten Gefühl sprechen, das durch die kalte Ironie der intellektuellen Kunstbetrachtung entthront wurde.

Noch einmal kam Sibelius zu Wort: mit einer finnischen Ballade »Des Fährmanns Bräute« für Mezzosopran und Orchester. Wenn das Wort zur Musik hinzutritt, wird vollends ersichtlich, wie weit der Meister von illustrativer Haltung entfernt ist. Auch hier haben wir eine sinfonische Arbeit vor uns, die bei aller Anpassung an die Dichtung die Gesetze der Musik nie aus dem Auge verliert. Antoinetta Toini blieb der Ballade stimmlich und vortraglich nichts schuldig. — Anders geartet, mehr von der Bildkraft des einzelnen Wortes bestimmt, schreibt Emil Sjögren (Schweden), der mit seiner eindrucksvollen Vertonung von Ibsens »Bergmann« vertreten war. Dafür setzte Ivar Andrésen seinen profunden Baß ein. Er führte auch die Uhland-Ballade »Der schwarze Ritter« mit der Musik des Schweden August Södermann zu sicherem Erfolg.

Stimmungskunst eigener Art, von verhaltenem Gefühl gesättigt, sind die Nachtstücke des Schweden Ture Rangströms für Singstimme mit Orchester. Der instrumentale Teil ist reiner Hintergrund, voller Farbe. Die Stimme schwebt und strahlt darüber, zumal wenn der Part so vollendet gesungen wird wie von Nanny Larsen-Todsen, deren Sopran auch im feinsten Piano in allen Lagen nichts von seiner einzigartigen Leuchtkraft verliert. — Ein Tenor mit berückendem lyrischen Schmelz, Einar Kristjansson, trug isländische Lieder vor, deren Schlichtheit endlos bejubelt wurde. Kann man dem Vorurteil von der Liederarmut des Nordens wirksamer entgegentreten als durch die Darbietung solcher Schöpfungen?

Das Orgelkonzert Werk 7 des Isländers Jon Leifs ertrinkt im Klangrausch. Die Orgel wird ausschließlich als Lärminstrument eingesetzt, als Mittel zu monumentaler Klangentfaltung neben dem mit einer ungeheuren Schlagzeugbatterie versehenen Orchester. Harmonie und jeder Rest von Melodik gingen unrettbar unter. Karl Utz spielte die Orgel mit ganzer Körperkraft, er »schlug« die Orgel, um in der Musikersprache des Mittelalters zu reden. Leifs kennen wir sonst von einer anderen, sympathischeren Seite. — Der Schwede Kurt Atterberg entfesselt in der Tondichtung »Der Fluß — Vom Berg zum Meer« ebenfalls alle Register eines Riesenorchesters. Aber hier bleibt alles übersichtlich, wenn auch mehr unterhaltsam als künstlerisch überzeugend in der teilweise recht handgreiflichen Schilderung der Etappen des Flußlaufes.

Einen durchschlagenden Erfolg erzielte der Däne Ebbe Hamerik mit dem Vorspiel zu »Leonardo da Vinci«, das er selbst dirigierte. Virtuose Instrumentierung und unbedingte Formklarheit zeichnen das Vorspiel aus. — Noch einen Schritt weiter geht sein Landsmann Knudage Riisager, dessen Fastnachtouvertüre in herrlichem Orchesterulk ein Kinderlied in den exponiertesten Tonlagen zwischen ausgelassenster Sinfonik

hin- und herjagt. Schon wegen der Kunst der Mache sollte man das Werk im Auge behalten, das allerdings ungewöhnliche Anforderungen an das Orchester stellt. — Als willkommene Bereicherung der guten Unterhaltungsmusik wird man die Rokokovariationen über eine alte bergensische Melodie von Johan Halvorsen begrüßen. Es ist eine Folge von Charakterstücken von spritziger Leichtigkeit und humorvoller Eigenart. Ein beinahe mozartisch anmutendes Thema bleibt die feste Grundlage der Variationen. — Romantik blühte in dem Klavierkonzert des Norwegers Christian Sinding auf, das von einer jungen Pianistin Ingebjörg Gresvik begeisternd schwungvoll und beherrscht bewältigt wurde.

Ein Trio für Flöte, Violine und Bratsche von Hilding Rosenberg (Schweden) überraschte durch die vielseitigen klanglichen Wirkungen, die diese Instrumentenverbindung herzugeben vermochte. Die saubere kompositorische Arbeit ist bei einer so durchsichtigen Besetzung eine Selbstverständlichkeit. Prägnante Einfälle in meist homophoner Behandlung werden organisch entwickelt. Könnte man sich manches gestraffter, noch wirksamer vorstellen, so legt das Klaviertrio des Finnen Toivo Kuula eine ausgesprochene Redseligkeit an den Tag. Das eigene Gesicht fehlt ihm noch, aber namentlich der langsame Satz enthält Strecken, die im Ohr haften bleiben.

Die »Zwölf Präludien für Klavier« von Selim Palmgren könnte man auch als Selbstgespräche am Klavier bezeichnen. Auf einem charakteristischen Thema aufgebaut, kreist jedes Präludium in verbindlichem Plauderton straff geformt und von beziehungsreicher Harmonik getragen um das Grundthema als Mittelpunkt. Der Finne Ernst Linko war der Musik seines Landsmannes ein ausgezeichneter Mittler. Als Pianist geht ihm bei einer unfehlbaren Technik die Klarheit des Vortrages über alles, fast bis zu herber Härte geführt. Er verzichtet auf Farbigkeit zugunsten der Profilierung der Linien. Das Gleiche gilt von seiner eigenen Musik — er spielte eine Fantasie f-moll für Klavier —, deren Substanz da nicht standhält.

Die künstlerische Seite betreute Dr. Helmuth Thierfelder, der sich als umsichtiger Dirigent erwies, dem die nordische Musik besonders nahe steht. Das leistungsfähige Wiesbadener Kurorchester war ihm ein gefügiges Werkzeug. Mit sparsamem Aufwand an Gesten erzielt Thierfelder eine eindringliche Gestaltung der teilweise recht anspruchsvollen Werke. *Herbert Gerigk*

MUSIK IM RUHRGEBIET

BACH, HÄNDEL UND SCHÜTZ

Das Gedenkjahr 1935 brachte in den ersten Monaten auch im Ruhrgebiet einige bemerkenswerte Aufführungen von Werken Bachs, Händels und Schütz'. Gerade die kleineren Städte des Gebiets entfalten hier eine rege künstlerische Tätigkeit. Der Oberhausener städtische Musikverein, der zur Feier des 250. Geburtstages Bachs das Doppelviolinkonzert und das 5. Brandenburgische Konzert brachte, führte von Händel das verhältnismäßig selten gesungene und doch musikalisch so reiche Oratorium »Frohsinn und Schwermut« (in der recht geschickten Bearbeitung Ernst Zanders) auf. Die Wiedergabe unter Werner Trenkners Leitung war besonders im chorischen Teil ausgezeichnet gelungen. In Gelsenkirchen kam durch den von Dr. Hero Folkerts geführten städtischen Musikverein eine dramatisch belebte Aufführung des »Samson« zustande, die allerdings von dem erst vor kurzem neugebildeten städtischen Orchester noch nicht vollkommen unterstützt werden konnte. Von Bach brachten Duisburg (Otto

Volkmann) und Bochum (Leopold Reichwein) die Matthäuspassion, Mülheim (Herrmann Meißner) die Johannespassion und Essen (Johannes Schüler) die Kantate »Ich hatte viel Bekümmernis«. Mit der Wiedergabe dieser Kantate durch den Essener Musikverein verband Schüler die Aufführung von Orchester- und (von Anton Nowakowski stilvoll interpretierten) Orgelwerken Bachs und Händels. Als ein wertvoller, Geschichte und Gegenwart glücklich verbindender Beitrag zum Bach-Jahr darf ein Chorkonzert gelten, das der Barmer Bach-Verein in Mülheim veranstaltete, und in dem dieser von Gottfried Grote dirigierte, ausgezeichnete Chorwerke von Bach (Motette »Jesu meine Freude«) und Pepping (90. Psalm) in lebensvoller Art gegenüberstellte. In diesem Konzert gelangte gleichzeitig eine neue, dem »Spandauer Chorbuch« angehörende Choralbearbeitung Ernst Peppings zur Uraufführung. Der auf Nicolais Text »Ei meine Perl« gesetzte, vierstimmige Chor ist mit seinem reinen D-dur-Klang, seiner klaren cantus-firmus-Führung im Tenor (Choral: »Wie schön leuchtet der Morgenstern«) ein so schlichtes wie reifes Werk geläuterten a-cappella-Stils.
Es bleibt in den Städten des Ruhrgebiets die Aufgabe für den nächsten Musikwinter, das Werk Heinrich Schütz' stärker in die Konzerte einzubeziehen. Gerade weil es zunächst so schwer in die »offizielle« Konzertform einzugliedern ist, kann es geeignet sein, an einer Erneuerung des Musikwesens und an einer Schmeidigung seiner starren Erscheinungsform mitzuhelfen. Als eine ungemein stilvolle Schütz-Interpretin erwies sich zu wiederholten Malen mit Aufführungen in verschiedenen westdeutschen Städten die von Karl Heinrich Schweinsberg dirigierte Oberhausener evangelische Singgemeinde. Der kleine, kammermusikalisch durchgebildete Chor, zweifellos einer der wertvollsten Faktoren im kirchenmusikalischen Leben des Ruhrgebiets, brachte zum Schütz-Gedenkjahr bisher die zur »deutschen Messe« zusammengefaßten fünf Chöre aus den »zwölf geistlichen Gesängen« und die Lukaspassion in der Originalfassung (mit Paul Tödten als stilvoll gestaltendem Evangelisten).

MUSIK DER GEGENWART.

In einem Sonderkonzert des Essener städtischen Orchesters stellte Johannes Schüler Werke von Alfredo Casella, Maurice Ravel, Claude Debussy, des jungen Schweizers Hans Haug und Wilhelm Malers mit Tänzen von Schubert, Grieg, Brahms und Johann Strauß zu einem Programm »Heitere Musik« zusammen. Es war ein sehr glücklicher, publikumspsychologisch feiner Versuch, durch Untermischung des vergleichsweise »Gewagten«, »Modernen« mit Breit-Volkstümlichem die Scheu vor neuer Musik zu überwinden. Und die Abwehrfront, vor die sich ein modernes Werk, wird es ausdrücklich als solches etikettiert, meist gestellt sieht, bildete sich in der Tat nicht. Die Stellung exklusiver Vereinsamung, in die neuere Musik nicht zuletzt durch die theoretischen Spekulationen ihrer Propheten geraten ist, wurde nichtig vor dem einfachen und eindeutigen Erlebnis, das sich hier wie dort, bei Schubertschen Ländlern wie bei Debussys »Ibéria«-Bildern oder bei Strauß-Walzern ergab. Dieses Ergebnis ist besonders auch der Interpretation Schülers zu danken, der mit dem Orchester jedes einzelne Werk der vielfältigen Folge ungemein charakteristisch und vollendet zur Darstellung brachte und es, indem er es ernst nahm, erst recht heiter geben konnte.
Auch die neuere Kammermusik, deren reiche Literatur heute noch zu wenig genutzt wird, kam in einem Essener Kammerorchesterkonzert des städtischen Orchesters (unter Alfred Kunze) mit der impressionistischen Suite »Gli Uccelli« von Respighi und dem »Concertino für Klarinette und kleines Orchester« von Busoni zur Geltung. Eines der stärksten und musikalisch reichsten Werke Alfredo Casellas, das vor etwa zehn Jahren entstandene »Concerto romano« für Orgel und Orchester gelangte in Duisburg zur westdeutschen Erstaufführung. Die eklektische Haltung und

»klassizistische« Manier werden hier weit weniger als sonst bei Casella spürbar; vielmehr sind die drei Sätze des Konzerts persönlich und vital in der spannungsgeladenen Melodik und den breit angelegten, aus dramatischem Klang zugespitzten Steigerungen. Die Orgel tritt, obwohl ihr rein klanglich durch Eliminierung der Holzbläser aus dem Orchester Spielraum gegeben wird, in den bewegten Ecksätzen, einer »Sinfonia« und einer »Cadenza e Toccata«, mehr nur figural oder als dynamisch-farblicher Faktor in Erscheinung, während ihr in einem ungewöhnlich schönen »Largo« gewichtigere Soli in strengliniger Führung anvertraut werden. Die Aufführung mit Josef Tönnes an der Orgel und dem städtischen Orchester unter Otto Volkmann brachten das Konzert in einer klangprächtigen, impulsiven Aufführung zu starker Wirkung. Es folgten Dvoraks Violinkonzert, von Max Köhler mit kultivierten geigerischen Mitteln und vornehmer Zurückhaltung gestaltet, und Tschaikowskijs Pathétique, die in Volkmanns Interpretation allerdings mehr nur äußerlich erhitzt als innerlich durchglutet wirkte. — Leopold Reichwein führte die Bochumer Konzertreihe »Von Johann Sebastian Bach bis zur Gegenwart« mit dem vorletzten Abend bis in die jüngste Vergangenheit hinein. In eindrucksvoller Wiedergabe brachte er mit dem städtischen Orchester Richard Strauß' »Zarathustra« und Regers Mozart-Variationen. Zwischenein spielte Dorothea Braus Hans Pfitzners Es-dur-Klavierkonzert, für das sich die junge Pianistin schon verschiedentlich mit Überzeugungskraft eingesetzt hat. Auch in Bochum fesselte ihre technisch beherrschte Interpretation wieder durch vielseitige Ausschöpfung der in den einzelnen Sätzen beschlossenen, verschiedenen Ausdrucksbereiche, wie durch die letztlich durchaus einheitliche Auffassung des sinfonischen Gesamtorganismus. *Wolfgang Steinecke*

RHYTHMUS UND IMPROVISATION

Carl Orff: Das Schulwerk. Elementare Musikübung. B. Schotts Söhne, Mainz und Leipzig.

Das Orff-Schulwerk ist entstanden aus dem Tanz. Den Anstoß dazu gab der Mangel an geeigneter Musik für die Unterrichtszwecke der Gymnastik. Es erwies sich auf die Dauer als unhaltbar, eine Musik heranzuziehen, die nicht für den Tanz erfunden war. Tanz und Musik müssen eine organische Einheit bilden. Das Ausdrucksmittel der Musik ist rhythmisch bewegter Klang. Den bildhaften Niederschlag findet diese rhythmische Bewegung in unserem Notensystem. Die Bewegungskurve wird einerseits auf der Horizontalen notiert als Dauer und andererseits auf der Vertikalen als Tonhöhe. Die Notenschrift gibt zwar einen rhythmisch bewegten Eindruck wieder, wenn auch unvollkommen. Übersetzt in körper-rhythmische Bewegungen wird das Geschehen verdeutlicht. Die Einheit der räumlich-zeitlichen Darstellung und ihre innere Übereinstimmung hat im Film ihre ideale Erfüllung gefunden. Ich denke hier im besonderen an die Trickfilme des Amerikaners Disney. Jedem gezeichneten Filmbildchen entspricht ein akustisches Äquivalent. Man kann sie nicht trennen, ohne den tönenden Ausdruck oder die ihm entsprechende Darstellung zu zerstören; denn die — wenn auch mechanisch erfundene — Bewegung ist aus der Musik entstanden.
Was hier der moderne Mensch mit Hilfe mechanistischer Technik erreichte, das ist dem naturverbundenen Menschen noch ureigener Besitz. Bei verschiedenen Naturvölkern ist die Einheit von Musik und Bewegung noch so verdichtet, daß sie sprachlich zwischen beiden keinen Unterschied machen. Im gotischen Wort laikan ist der organische Gleichsinn noch enthalten. Es bedeutet sowohl tanzen und springen als auch musizieren. Diese Naturverbundenheit von Klang und Bewegung hat nun Carl Orff zum Gegenstand musik-

pädagogischer Experimente gemacht, deren Ergebnisse er, neben seinen Kursen an der Günther-Schule in München, in Vorträgen und publizistischen Arbeiten nun auch in seinem »Schulwerk« veröffentlicht. Im Vorwort schreibt er: »Kinderlied, Volkslied und Tanz gelten in der Musik nicht mehr als ‚abgesunkenes Kulturgut' — wie sie eine eben vergangene Epoche durchweg gesehen hat —, sondern sie werden wieder nacherlebt als klingender Ausdruck volklicher Urkräfte in eigengesetzlicher Vollkommenheit.« Das ist der Angelpunkt seiner Erziehungsmethode. Es liegt auf der Hand, daß die Schulung mit dem Bewußtmachen des Rhythmisch-Motorischen beginnt.

»Eine Zeitlang hat man die Wichtigkeit dieses motorischen Faktors übertrieben: als nämlich die sensualistisch-psychologische Ästhetik das Feld beherrschte; der ‚klassische' Rückschlag hat ihn aber wieder viel zu sehr in den Hintergrund gedrängt. Ohne Zweifel ist jedoch dieses motorische Erwachen des Menschen das äußere Bild eines willenhaften Hochtriebes. Die Clairons, die zur Attacke blasen, der Hohenfriedberger Marsch, unter dessen Klängen Millionen in den Tod gezogen sind, zeigen, wie sehr der heldisch schmetternde Klang einen Willen zu erzeugen vermag, der sich motorisch in höchste leibliche Energiespannung umsetzt. Hierzu gehört der Rhythmus des echt nationalen Tanzes, auf dessen Klänge das betreffende Volk seelisch und motorisch antwortet« (Alfred Rosenberg: Der Mythus des 20. Jahrhunderts, München 1930).

Wenn unsere nationalen Volkstänze wieder wirklicher Besitz werden sollen, dann muß das rhythmische Körpergefühl wieder in allen geweckt werden; viel mehr aber noch im Tänzer, dessen Aufgabe es ja ist, die rhythmisch-motorischen Elemente der Musik in Bewegungen zu übertragen. In seiner primärsten Form findet der Rhythmus Ausdruck im Händeklatschen, im Stampfen mit den Füßen und im Schreiten. »Daß aufbauend auf dem Primärsten, dem Rhythmischen, beim Herauswachsen des Melodischen, die menschliche Stimme ganz von selbst verwendet wird, liegt auf der Hand. Daß alles Melodische nach dem Rhythmischen entsteht, ist biologisch auch ganz klar, denn keine Melodie ist ohne Rhythmus, wohl umgekehrt, der Rhythmus ohne Melodie möglich« (Carl Orff: Musik aus der Bewegung. DTZ. 29. Jahrg., Heft 17, 1931).

Zu den ältesten Klanggeräten, die wir kennen und die dazu dienen den Rhythmus anzugeben, gehört die Trommel, sei es nun die Holztrommel oder die jüngere Felltrommel. Sie wird in mannigfacher Form herangezogen und mit Triangel, Becken, Gong und Stabspielen zu einem Schlagwerkorchester vereinigt. Dieses Schlagwerkorchester ist ebenso oft bejaht wie abgelehnt worden. Der sich entspinnende Kampf wurde zu einem Streit der Schulen und ihrer Lehrmethoden. Bei allem Für und Wider muß jedoch gesagt werden, daß innerhalb der rhythmisch-gymnastischen Erziehungsarten nur zwei völlig ausgearbeitete Methoden sich herausgebildet haben: die von Jaques-Dalcroze und die von Carl Orff.

Die Brücke zwischen dem körpergebundenen Musizieren mit dem Schlagwerkorchester und dem eigentlichen Bewegungsausdruck, dem Tanz, bilden die Dirigierübungen. Alles wächst gewissermaßen aus der Improvisation, deshalb sind auch die Übungsstücke als »Modelle« zu betrachten, die beliebig variiert werden können. Wie der Tanz aus schöpferischer Improvisation erwächst, so auch die Musik. Beide wachsen miteinander zusammen zu einer festgefügten Form, die dann als Tanz- und Spielstücke ihren Niederschlag finden. Diese Übstücke, das ist das Bemerkenswerte, können für sich auch ohne Tanz bestehen. Als solche fördern sie die Spieltechnik des Schülers, so daß er imstande ist, nicht nur das schriftlich Festgehaltene wiederzugeben, sondern auch die noch ungeformte Improvisation zu meistern. In einem Aufsatz »Die Einheit von Musik und Bewegung« in der Zeitschrift »Gymnastik«, 8. Jahrg., Heft 7/8, 1933, hat Dorothee Günther den Satz geschrieben: »Die Einheit von Musik und Bewegung ist der Schlüssel zum rhythmisch bewegten Menschen schlechthin«, sie ist aber auch von weittragendster

Bedeutung für die Jugendkultur, als der Trägerin deutschen Bewegungsgutes im Volkstanz. Dann aber müssen sich die vielfach in ihren Methoden uneinigen Gymnastik- und Bewegungsschulen, die leider nur zu oft ihre Methode als die allein seligmachende ansehen, einmal vor Augen halten, daß es viel wichtiger ist nach dem Endziel zu streben, als sich um die Wege zu streiten. *Rudolf Sonner*

AUS DEM SCHAFFEN E. N. v. REZNICEKS

Wir halten es für unsere Pflicht, nochmals auf eine Auslese der besonders wirksamen Schöpfungen des 75jährigen Reznicek hinzuweisen, weil hier Werte für unser Musikleben beschlossen sind, die nicht vergessen werden dürfen.

Beinahe volkstümlichen Charakter trägt die »Serenade G-dur« für Streichorchester, die lediglich eine gewissenhafte Herausarbeitung der Thematik erfordert, um des Erfolges sicher zu sein. Das graziös-tänzerische Intermezzo, der Bauernmarsch, der geistvoll-humorige Kanon-Walzer sind bezeichnend für die Eigenart von Rezniceks Musizieren, das von einer charakteristischen Thematik ausgeht und in klaren Formen gemütvoll und artistisch meisterhaft geführt wird.

Als eines der Hauptwerke gilt die Tanzsinfonie, deren vier Sätze auf Tanzformen geschrieben sind. Die Polonäse ist kunstgerecht in Sonatinenform angelegt. Die schwungvollen Themen lassen die vielen satztechnischen Feinheiten zunächst kaum bewußt werden, die jedoch den Kenner gerade fesseln werden. Ein in der Form frei behandelter Czardas, eine Art Orchesterballade, leitet zu dem eigenartigsten Teil der Sinfonie über, dem Ländler, der in Rondoform gestaltet ist. In hoffmannesker Art geistert der Ländler einher. Die Beschaulichkeit, die dieser Tanzform eigen ist, wird immer wieder unterbrochen von Partien einer ganz anderen Haltung. Der Schluß, eine Tarantella, atmet ebenfalls nicht die beschwingte Unbekümmertheit, die diesen südlichen Tanz eigentlich kennzeichnet.

Zwei Streichquartette (in B-dur und in d-moll) legen Zeugnis dafür ab, daß Reznicek in einer an klassischen Vorbildern geschulten Schreibweise auch in der Kammermusik zu einem eigenen Stil gekommen ist. Das Quartett in d-moll ist eine der schönsten Bereicherungen der Hausmusikliteratur aus neuerer Zeit. — Die »Sieben deutschen Volkslieder« für gemischten a-cappella-Chor (oder auch ad libitum mit Klavier) bringen in prächtig klingendem Satz Volkslieder des 16. und 17. Jahrhunderts. Die Lieder erzielten kürzlich einen so starken Erfolg, daß man ihnen nur recht große Verbreitung wünschen kann.

Schon seiner Aktualität wegen ist »Der steinerne Psalm« bemerkenswert, der auf einen Text von Karl Bröger für gemischten Chor, Orgel und großes Orchester geschrieben ist. Dem werktätigen Volk aller Länder gewidmet, enthält er eine Verherrlichung der Arbeit. Wirksam und eindringlich ist die Musik aufgebaut, frei von Künstelei, aber kunstvoll in allen Teilen. — Schließlich soll noch auf das Violinkonzert e-moll hingewiesen werden und auf das einsätzige, aber ungemein interessante »Nachtstück« für Violine oder Cello und Orchester.

Es sind Kompositionen, die von der Problematik unserer Zeit erfüllt sind, die aber neuzeitlichen Geist im Rahmen der überlieferten Gesetzmäßigkeiten der Musik verkörpern. Irregeleiteter Eifer führte zur Anarchie, aus der sich das unberechtigte Mißtrauen dem zeitgenössischen Schaffen herleitete. Es kann beseitigt werden durch die betonte Pflege der positiv gerichteten Meister unserer Zeit.

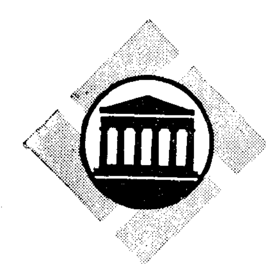
Herbert Gerigk

IDEE — PROGRAMM — MITWIRKENDE

DER REICHSWICHTIGEN RICHARD-WAGNER-FESTWOCHE 1935 IN DETMOLD

Bayreuth und Richard Wagner sind über die Einmaligkeit ihrer Erscheinung zu Begriffen eines deutschen Kulturideals geworden, und keine Zeit ist in ihren Kulturbestrebungen und ihrem Lebensgefühl dem Ideal von Bayreuth verwandter als die Gegenwart. Die unter der Schirmherrschaft von Winifred Wagner stehende Festwoche, der das Prädikat »Reichswichtig« verliehen wurde, übernimmt eine bedeutende kulturelle Aufgabe: sie soll aus der Gegenwart zum Kunstwerke von Bayreuth und von Bayreuth in die Gegenwart zurückführen. Die im Mittelpunkt der Festwoche stehenden Richard-Wagner-Tage sollen in die Kunstwerke und die Geisteswelt des großen Bayreuther Meisters einführen, während die nachfolgenden Festtage mit den Aufführungen der Kunstwerke Siegfried Wagners und Hans Pfitzners zu den Erben der Bayreuther Kulturidee weiterleiten. In Detmold, der alten Residenz am Fuße des Teutoburger Waldes, werden sich in den Tagen vom 20. bis 30. Juli deutsche Künstler in reicher Zahl in den Dienst der großen ideellen Aufgaben stellen. Als Dirigenten wurden eingeladen Professor Dr. Hans Pfitzner, Generalmusikdirektor Karl Elmendorff, Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg und Generalmusikdirektor Hermann Stange. Unter der künstlerischen Gesamtleitung Otto Daubes und unter der Regie von Dr. Hans Pfitzner, Oberspielleiter Dr. Hans Winckelmann (Hannover), Intendant Otto Will-Rasing und Rudolf Schulz-Dornburg wirken als Solisten mit Kammersängerin Nanny Larsén-Todsen (Stockholm), Hilde Singenstreu (Staatstheater Wiesbaden), Gisela Derpsch, Dorothea Braus (Köln), Grete Lüddecke (Oper Saarbrücken), Mara Marinowa (Professorin an der Staatl. Musikakademie Sofia), Alwine Jording-Ridderbusch und Frances van Eysinga (Detmold), Josef Janko (Städt. Oper Köln), Kammersänger Erich Zimmermann (Staatsoper Berlin), Bruno Miserski (Stadttheater Lübeck), Josef Correck (Städt. Oper Hannover), Kammersänger Alfred Kase (Leipzig), Karl Schmidt (Staatsoper München), Herbert Alsen (Staatsoper Wiesbaden), Professor Iwan Zibulka (Direktor der Staatl. Musikakademie Sofia), Erwin Kerschbaumer und Hubert Thielemann (Detmold). Daneben stehen als geschlossene künstlerische Verbände das Schauspiel des Lippischen Landestheaters, das Opernstudio Hannover (Kapellmeister Karl Gerbert), der Opernchor des Braunschweigischen Landestheaters, die großen Detmolder Chorvereinigungen Schubertbund und Liedertafel und das Reichsorchester des deutschen Luftsportverbandes.
Die Festtage werden am 20. Juli mit einer Feierstunde im Landestheater durch den Bürgermeister der Stadt Detmold und durch eine Festansprache des Reichsstatthalters in Lippe und Schaumburg-Lippe eröffnet; den Schluß der Feier bildet eine Aufführung von Hans von Wolzogens »Longinus« mit der Musik von Professor August Weweler. An den Vormittagen finden einführende Vorträge in die Kunstwerke statt, die an den Abenden zur Aufführung gelangen. Über Richard Wagner und Siegfried Wagner spricht Otto Daube, über Hans Pfitzner der Berliner Musikschriftsteller Walter Abendroth. Die künstlerischen Darbietungen umfassen große Teile aus Wagners Jugendwerken, »Holländer«, »Lohengrin«, »Tristan und Isolde« und »Meistersinger«, an einem Vortage die Grundlagen des Wagnerschen Kunstwerks (»Oper und Drama«, Teile aus Opern Glucks, Mozarts und Webers und eine Auswahl aus Beethovens Instrumentalmusik), und schließlich Opernaufführungen von Siegfried Wagners »Bärenhäuter« und Hans Pfitzners »Der arme Heinrich«. Den festlichen Ausklang bildet eine Schlußkundgebung am Hermannsdenkmal unter Beteiligung aller Gliederungen der Partei und

zahlreicher Vertreter der Behörden. Auch hier wird der Reichsstatthalter in Lippe und Schaumburg-Lippe neben dem Staatsminister von Lippe das Wort ergreifen. Während der Festwoche findet im Festsaal des Landestheaters eine Franz-Stassen-Ausstellung und eine Ausstellung »Schrifttum um Bayreuth« statt.



Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde

Die Arbeiten der Amtsleitung waren im Monat Mai noch stärker als bereits im vorigen Monat auf die Vorbereitung der Reichstagung eingestellt. Das rechtfertigt sich dadurch, daß diese Tagung ja nicht nur die Bedeutung einer einmaligen Zusammenkunft der verantwortlichen Leiter der nationalsozialistischen Kulturorganisation mit den Mitarbeitern aus dem Reich, den wesentlichen Persönlichkeiten des ganzen deutschen Kulturlebens und der auf der Reichstagung besonders stark vertretenen deutschen Presse haben wird, sondern darüber hinaus als programmatische Kundgebung des Kulturwillens des Nationalsozialismus zu gelten hat. Eine ganze Woche gedrängt voller hochbedeutsamer künstlerischer Darbietungen und kulturpolitischer Auseinandersetzungen, die für die Arbeit eines ganzen Jahres Rechenschaft ablegen und für die eines weiteren Jahres die Richtung weisen sollen, bedarf der gründlichsten Vorbereitung.

Indessen sind die Mitarbeiter der NS-Kulturgemeinde im Reich, in den Gaudienststellen und den Ortsverbänden fleißig an der Tagesarbeit geblieben. Das stärkste Echo, das im Jahre des Bach-Händel-Schütz-Festes einem lebenden deutschen Komponisten zuteil werden konnte, fand Hans Pfitzner durch die große Pfitzner-Woche, die anläßlich seines Geburtstages von der NS-Kulturgemeinde München veranstaltet wurde. Behörden und Bewegung waren in der großen Reihe künstlerisch wertvoller Darbietungen in dieser Woche (3. bis 8. Mai) durch führende Persönlichkeiten vertreten. Die gesamte deutsche Presse und der Rundfunk setzten sich erfolgreich dafür ein, Werk und Wirken dieses deutschen Meisters der Gegenwart seinen Volksgenossen nahezubringen.

In Celle (Gau Ost-Hannover) wurde unter der Obhut der NS-Kulturgemeinde das alte Schloßtheater, das älteste Theater Deutschlands, nach 50 Jahren erzwungener Ruhe wieder eröffnet. Partei, Stadtverwaltung und Reichsmusikkammer wirkten mit der NS-Kulturgemeinde zusammen, um die Eröffnungsfeier zugleich zu einer würdigen und eindrucksvollen Bach- und Händel-Ehrung zu gestalten.

Auf dem Gebiet der bildenden Kunst tat sich der Kreisverband Mainz mit der Eröffnung der Arbeit des Kunstringes durch die Wanderausstellung der NS-Kulturgemeinde »Zeitgenössische Griffelkunst« hervor. Gleichzeitig bereitet die NS-Kulturgemeinde Mainz eine Sommerausstellung »Rheinhessen — Landschaft und Volkstum« vor, an der sich nur die schaffenden Künstler der Landschaft Rheinhessen beteiligen werden.

In der ständigen Kunsthandwerksausstellung der NS-Kulturgemeinde in Berlin konnte vom 20. bis 23. Mai ein ganz besonders wertvolles und schönes Ergebnis deutscher Handwerkskunst gezeigt werden: ein Gobelin der Münchener Gobelinmanufaktur für das Regierungsgebäude in Oppeln, O.-S., der in den Maßen von vier mal neun Meter das Verwaltungsgebiet Oberschlesien mit seinen landschaftlichen Besonderheiten in Form einer Landkarte künstlerisch darstellt.

An einer Arbeitstagung der Obleute der NS-Kulturgemeinde, Gau Baden, die Mitte Mai in Freiburg im Breisgau stattfand, nahm der Amtsleiter Dr. W. Stang teil. Die Tagung gab den Mitarbeitern aus diesem Gau eine Menge neuer Anregungen für ihre Arbeit und eine starke innere Bestätigung ihrer verantwortungsvollen Aufgabe als Hüter der deutschen Kultur in der badischen Grenzmark.

Zum Abschluß der zweitägigen Arbeitstagung der NS-Kulturgemeinde Gau Baden in Freiburg i. Br. eröffnete der Freiburger Ortsverband im stimmungsvollen Kunstsaale des altgotischen Kornhauses die Kammermusikabende der NSKG Freiburg, deren besondere Aufgabe im Alemannengau durch den Musikreferenten im Freiburger Ortsverband, Rudolf Sonner, gezeichnet wurden. Diese Aufgaben sind nach Sonners Worten gegeben durch das Fichte-Wort »Wahre Kunst ist Gesinnungskultur«, womit das nordische Wesen deutscher Kultur als höchste Freiheit im Dienen an der Idee und als Pflege der Gefühlswerte deutlich gezeichnet ist. In dem Bestreben, in dieser Gesinnung auf allen Gebieten der Kunst Bekenntnis und Miterleben zu wecken und zu fördern, will die NSKG auch die schöpferischen Kräfte im Kammerkonzert aus dem Sonderdasein auf der Seite von Besitz und blasierter Bildung in den völkischen Lebensraum stellen, aus dem ja jeder wahre Künstler letztlich seine Kraft schöpft. Die Kunst, die am wärmsten aus der Hingabe an die heimatliche Natur und dem Quell heimatlichen Volkstums schöpft, ist die Romantik. Sie ist der Urgrund echt deutscher musikalischer Schöpferkraft, den der Materialismus der »Neuen Sachlichkeit« leugnen wollte. Es ist kein Zufall, daß die Romantiker der Gegenwart deutschen Blutes und Namens sind. Und wer den herben Zauber und die Fülle alemannischer Landschaft erlebt hat, kann verstehen, daß vor allem der musikschöpferische Alemanne Romantiker (Lyriker und Epiker) ist.

Dies zeigte am reinsten das Streichquartett op. 15 des Schweizers Rudolf Moser (geb. 1892) als wertvollstes Werk des Abends. Es offenbart eine in der allgemeinen Geistigkeit der Romantik verankerte musikalische Kultur, die Moser aus Regers Händen empfing. Mit geringerer Kraft in der Konsequenz, doch mit einer blühenden, oft lebhaft rhythmisierten Melodik schöpft der Münchener Heinrich Hofer (geb. 1892) in seinem Streichquartett A-dur aus dem Geiste des ihm aus dem Studium vertrauten Mannheimer Sinfonikers Cannabich. Der Romantik verhaftet zeigte sich auch das Streichquartett des Berliners Erwin Dressel (geb. 1909), dessen orchestrale Sprache, abgesehen von frischen Tanzrhythmen, auf Bindungen zum Musikdrama und zur Programmsinfonie hinweist. Für die drei Werke hat sich das 1. Freiburger Streichquartett (Nauber, Wolfrum, Hormes, Lindenberg) sehr feinsinnig eingesetzt. Die unter Sonners Leitung stehenden Kammermusiken der NS-Kulturgemeinde Freiburg werden künftig namentlich in der Pflege des zeitgenössischen heimatlichen Schaffens einer der wichtigsten und führenden Faktoren im Kulturaufbau in der Grenzmark Alemannengau darstellen.

Im letzten der von der NS-Kulturgemeinde in Flensburg ihren zahlreichen Abonnenten in diesem Winter gebotenen Konzerte gelangte Beethovens »Neunte« zur Aufführung, die mit ihrem mächtigen Jubel zum 1. Mai als dem nationalen Festtag hinüberklang. Die Leitung lag in den Händen von Johannes Röder, der sich in seinen vereinigten Chören und dem städtischen Orchester einen prächtigen Klangkörper geschaffen hatte. Das Soloquartett bildeten Maria Schnell, Doris Jochimsen, Hans Walter (Berlin) und Günter Baum (Dresden).

Die NS-Kulturgemeinde Freiberg in Sa. ermöglichte dem Stadttheaterorchester die Durchführung eines Sinfoniekonzertes, dem künstlerisch ein sehr beachtlicher Erfolg beschieden war. Kapellmeister W. Schabbel brachte Bruckners Vierte in einer ausgezeichneten Auslegung heraus. Solist war Max Tanneberger, der erste Klarinettist der Kapelle (Mozart-Konzert). — Wenn das Stadttheater für die NS-Kulturgemeinde spielt, ist es zumeist bis auf den letzten Platz gefüllt. Gegen Ende der Spielzeit gastierte

die ausgezeichnete »Deutsche Musikbühne der NS-Kulturgemeinde« (Sitz Berlin) mit je einer Aufführung von Lortzings »Wildschütz« und Beethovens »Fidelio«.

ZU UNSERER MUSIKBEILAGE

Aus den »Altdeutschen Minneliedern« von Otto Straub, die auf der Reichstagung der NS-Kulturgemeinde in Düsseldorf am 11. Juni 1935 aufgeführt werden und demnächst im Deutschen Musikverlag der NS-Kulturgemeinde erscheinen, liegt der »MUSIK« das fünfte Lied nach dem Gedicht eines unbekannten Minnesängers bei. Die kammerorchestrale Untermalung wurde noch von dem verstorbenen Komponisten für Klavier übertragen.

* MUSIKCHRONIK DES DEUTSCHEN RUNDFUNKS *

BACH-HÄNDEL-SCHÜTZ

Wir möchten noch einmal unsere Bach-Händel-Schütz-Betrachtungen aufnehmen und dort an das Funkprogramm anknüpfen, wo die fast regelmäßig erfolgenden sonntägigen Kantatensendungen aus Leipzig dem Funkprogramm einen feierlichen Charakter verleihen, der den alten Sinn der Kirchenmusik als einer Musik zur vertiefenden innerlichen Sammlung wieder erwecken hilft. Ungeachtet dessen, daß die Bachschen Kantaten und mit ihnen die Tradition ihrer Leipziger Aufführungen stets ihren Vorrang behaupten werden, sollte es nun zur Aufgabe des Festjahres 1935 gehören, diesen musikalischen Gedanken auch einmal unmittelbar fortzuführen. Es dürfte dabei nicht schwer sein, diesen Kreis der sonntägigen Morgenmusik von Zeit zu Zeit durch Schaffung entsprechender zeitgenössischer Werke zu erweitern und auch möglichst alle Sender in den Arbeitskreis solcher Werkgestaltung und Werkdarstellung einzubeziehen. Gerade der deutsche Rundfunk könnte hiermit eine bleibende Erinnerung an das Festjahr 1935 stiften, wenn er mit den bisher gezeigten Mitteln auch die zeitgenössischen Komponisten für diesen Kompositionsgedanken unserer Großmeister Bach-Händel-Schütz gewinnen würde.

Ein weiterer Gedanke gilt dem Verantwortungsgefühl beim künstlerischen Schaffen. Er wird veranlaßt durch eine Händel-Sendung, bei der auf die künstlerische Stetigkeit von Bach, Händel und Schütz hingewiesen wurde, — eine Stetigkeit, die sich unterschiedslos sowohl in den größten wie aber auch in den kleinsten Musikwerken dieser Meister behauptet. Dieser Gedanke bestimmt auch heute da wieder unsere Einstellung zur Musik, wo wir nämlich nicht das einzelne Werk als solches, sondern möglichst den Umkreis und den Gleichklang verschiedener Werke im Schaffen eines einzelnen Künstlers beurteilen wollen. Nicht immer haben aber die freischaffenden Mitarbeiter des Rundfunks diesem Grundsatz entsprochen, sondern oft geglaubt, in der Einmaligkeit der Sendung und ihrem angeblichen Zwang »es muß irgend etwas gesendet werden« eine Gelegenheit zu einer gewissen Flüchtigkeit erblicken zu dürfen. Oftmals schloß sich auch das einzelne Rundfunkurteil dieser Mutmaßung an mit dem Hinweis, daß nicht jedes Werk gut sein könne; jedoch vergaß man aber bei diesem Hinweis, daß man damit eine selbstverständliche Tatsache aussprach, die erst dann sinnvoll werden kann, wenn sie an den Maßstäben einer einheitlichen künstlerischen Zielsetzung gemessen wird. Erfreulicherweise erkennt der deutsche Rundfunk auch hier die Notwendigkeit einer Reform, wo er gerade z. B. jetzt durch den vorzüglichen Oberspielleiter *Gerd Fricke* verkünden ließ: »Weg vom Uraufführungsfimmel, der die Mittelmäßigkeit fördert, zur Qualitätsarbeit, die im Sinne der Rundfunkführung der Auslese der Besten dient!« Dieses Prinzip der selbstkritischen Auslese bestimmt auch das Wirken eines Bach, Händel und Schütz, und nur das Verstehen und Erfassen dieses Auslesegedankens berechtigt uns zur geistigen Teilnahme am musikalischen Feierjahr 1935. Um aber die Einordnung dieser Gedanken unter diesem Abschnitt noch besonders zu rechtfertigen, so

handelt es sich natürlich bei den letzten Feststellungen um allgemeingültige Erkenntnisse, deren Allgemeingültigkeit und Zielsetzung aber erst durch kulturelle und künstlerische Großleistungen wie durch die eines Bach, Händel oder Schütz glaubhaft und wirklich werden. Hier erfüllt sich aber der Sinn jeder theoretischen Erörterung über Meisterwerke, wenn wir aus diesen Symbole herausschälen als theoretische, begriffliche Bezeichnungen für das, was wir sonst in der Gesamtheit unmittelbar nur erleben, niemals aber verstandesmäßig mitteilen können.

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

In der sechsten und siebenten Veranstaltung der »Zeitgenössischen Musik« hörten wir aus München Werke von *Hans Sachse*, *Hans Fleischer* und *Karl Schäfer* sowie aus Berlin (Deutschlandsender) Werke von *Gottfried Rüdinger* und *Edmund Schröder*. Von diesen Kompositionen müssen wir die Musik für Streichorchester in f-moll von Hans Sachse und die Sinfonietta Bajuvarica (kleine bayrische Sinfonie) von Gottfried Rüdinger als die besten Arbeiten bezeichnen, Hans Sachse bemüht sich sehr erfolgreich um die Gestaltung eines neuen Klangbildes und überzeugt hierbei durch eine thematische wie kompositionstechnische Konzentration und Durchdringung. Zugleich zeigt er eine große musikalische Tiefe und bestätigt damit das, was wir bereits in seinen Hörspielmusiken erkannten. Rüdinger kommt musikalisch von einer anderen Seite und löst darin eine zeitgenössische Musikaufgabe, daß er volksliedartige und zugleich rhythmisch-vitale Motive zu einer sinfonischen Einheit organisch verschmelzt. Er gelangt bisweilen zu einer sehr urwüchsigen Harmonik, die modern und zugleich schlicht wirkt. Nicht so überzeugend waren die »Nachtgedanken« von Edmund Schröter. Wir erfuhren aus der Einführung, daß der Komponist mit diesem Stück sein erstes Orchesterwerk vorstellte, und können es uns so erklären, daß er sich deshalb bekannteren Orchesterformen etwas stark verpflichtet fühlte. Damit wollen wir dem Komponisten keineswegs eine musikalische Empfindung absprechen, die sicher bei seinem — in der Einführung miterwähnten — Liedschaffen eine mehr eigene Rolle spielt. Von den übrigen Werken hatten wir bereits schon einmal das Konzert für Streicher, Flöte und Klarinette von Hans Fleischer günstig besprochen. Was wir heute einmal kritisch hinzufügen wollen, ist dies, daß die einzelnen Satzteile und ihre Zusammenstellung kompositionstechnisch etwas spielerisch (um nicht zu sagen: zu leicht) zusammengehalten werden. Bei den drei Orchesterstücken nach deutschen Volksliedern von Karl Schäfer wirkt es zunächst ganz originell und erfinderisch, wie der Komponist mit musikalisch-eigenen Ohren die gewählten Volksliedweisen hört und auch sehr frisch variiert. Jedoch ist ihre Verarbeitung manchmal etwas unbedenklich, — unbedenklich im Sinne einer gewissen Sprunghaftigkeit und einer nicht immer ausgeglichenen harmonischen Behandlung.

ALLGEMEINE PROGRAMMFESTSTELLUNGEN

Der Reichssender München stellte ebenfalls in einer Reichssendung noch einen Querschnitt durch das Schaffen von *Hans Grimm* vor. Grimm zeigt danach eine besondere Vorliebe für die romantische Märchenoper. Er lehnt sich zunächst stark an die heiteren Formen der jüngeren romantischen Opernentwicklung an und wirkt dadurch gegenüber den eigentlichen zeitgenössischen Musikfragen im gewissen Sinne etwas unproblematisch. Jedoch gibt er seiner Musikgestaltung etwas Eigenes, wenn er sich nicht mit einer motivischen und sinfonischen Verwebung von Gesang und Orchesterstimmen begnügt, sondern aus dem sinfonischen Material eine schlichte, diesem Material entsprechende Gesangslinie heraushebt.

Im übrigen Programmteil lenkte diesmal der Reichssender Hamburg die größte Aufmerksamkeit auf sich. Wir sprachen schon einmal von einer Neuorientierung der Abteilung Kunst, der nun auch eine Umbildung und Ergänzung des Dirigentenstabes gefolgt ist. Dies kommt in erster Linie durch die Berufung des bisher in Königsberg tätigen 1. Kapellmeisters *Erich Seidler* zum Ausdruck. Seidler ließ gleich bei seinem ersten sinfonischen Programm, und zwar besonders bei der 4. Schubert-Sinfonie, zwei wertvolle Eigenschaften erkennen: Eine ausdrucksvolle Empfindungsgabe für die musikalischen Vorgänge, in der er z. B. den romantischen Gehalt der Schubertschen Harmonien und Melodien stark hervorhebt, — eine Empfindung, die sehr eindringlich wirkt, weil sie — und das zeigte sich ebenfalls beim Schubert — sich wiederum der Strenge der klassischen Form, beziehungsweise der klassischen Formklarheit verpflichtet fühlt und niemals die musikalische Selbstbeherrschung durch etwaige willkürliche

Tempoverschiebungen verliert. Wir schätzen diese Paarung beider Eigenschaften deshalb noch besonders, weil sie auch heute für unsere zeitgenössische Musikpflege wegweisend ist, wo unsere musikalische Klangphantasie durch überspitzt dramatische Opern- und andere Darstellungsformen stark erweitert und durchsetzt ist und nun wieder in eine endliche, straffe Form gezwungen werden muß. Der weiter für Hamburg neu engagierte *Gustav Adolf Schlemm* zeigt sich ebenfalls als fähiger Dirigent, der durchaus erkennen läßt, was er musikalisch will, und dies auch mit sichtbarem Nachdruck Chor und Orchester aufzwingt. Der Funk wird als ein von äußeren Einwirkungen abgeschlossener Musikkörper ihm weitere Gelegenheit geben, das Verhältnis von musikalischem Gehalt und dirigiertechnischem Ausdrucksvermögen organisch zu verwalten (um so in Kürze die starke Begabung für das Zweite zu umschreiben). — Der Reichssender Köln, der in den letzten Monaten mit sinfonischer Orchestermusik merkbar zurückgetreten war, scheint jetzt seinen alten Schwung wiedergefunden zu haben. Wir hörten so in den letzten Wochen eine Fülle von Orchesterdarbietungen, die sowohl nach der Seite der Programmzusammenstellung wie auch nach der Seite der Programmausführung hin ein allseitiges Interesse beanspruchen durften. Desgleichen gab die Pressestelle des Reichssenders Köln eine sehr anregende Erklärung zur funkischen Kammermusikpflege heraus, auf die wir im nächsten Heft zurückkommen wollen. — In Königsberg hatte sich Seidler mit einem Dvorak-Abend verabschiedet, bei dem auch *Paul Grümmer* als Solist des Cellokonzertes (h-moll) mit nachhaltigem Erfolg mitwirkte. Vom Deutschlandsender sind — außer den oben erwähnten und von Dr. L. Mayer sehr charakteristisch dirigierten zeitgenössischen Musikwerke — noch die Veranstaltung »Tönender Film der Nationen« und die Geburtstagssendung für *E. N. von Reznicek*, die dieser selbst dirigierte, zu erwähnen. Der Reichssender Berlin hinterließ mit einem Mozart-Beethoven-Abend unter Leitung *Otto Frickhoeffers* einen ganz besonders starken Eindruck. *Heinrich Steiner* machte uns mit einer C-dur-Sinfonie von Georges Bizet bekannt und ist weiter als Dirigent mehrerer künstlerisch sehr gut geleiteter Unterhaltungskonzerte hervorzuheben. Der geistige Zusammenhang zwischen den Reichssendern Berlin und Frankfurt kam wieder in einer gegenseitigen Gastspielreise durch Frickhoeffer und *Rosbaud* zum Ausdruck. In Frankfurt dirigierte ferner *Hans Merten* sehr stilvoll einen Brahms-Abend, der viele Gemeinsamkeiten mit zwei Hamburger Brahms-Sendungen unter Leitung *Max Fiedlers* hatte. Von Breslau hörten wir zweimal *Elly Ney*, zuerst im Rahmen eines gut verlaufenen Sinfonieprogramms unter Leitung *Ernst Prades* und dann in einem Kammermusikabend mit dem *Bonner Streichquartett.* Der Leipziger Bruckner-Zyklus klang nun mit der 9. Sinfonie aus, die ebenso gut aufgeführt wie musikalisch gut übertragen wurde. Von den Übertragungen aus dem Gewandhaus sei diesmal eine ganz hervorragende Aufführung des Händelschen Oratoriums »*Semele*« durch die Leipziger Singakademie erwähnt, desgleichen nahm der Leipziger Sender mit der Übertragung des »Fliegenden Holländers« seine Beziehungen zur Leipziger Oper wieder auf. Von Stuttgart soll diesmal namentlich nur eine sehr konzentrierte Aufführung der 9. Beethoven-Sinfonie unter Leitung *Ferdinand Drosts* genannt werden. Der Reichssender München blieb trotz der erwähnten zeitgenössischen Musikaufführungen auch auf den übrigen Musikgebieten sehr eifrig tätig. Auf die beiden zyklischen Veranstaltungen »500 Jahre Unterhaltungsmusik« und »Funk-Komponisten« werden wir demnächst näher eingehen.

NORDISCHE RENAISSANCE

Wir übernehmen diesen Begriff aus dem letzten Heft der »Musik« und beschreiben damit im ähnlichen Sinne diejenigen Funkprogramme, die sich in letzter Zeit sehr eifrig mit nordischer Musik auseinandersetzten. Zunächst handelt es sich ja bei diesem Begriff »Nordische Renaissance« um die Verwirklichung eines umfassenden nordischen Musikideals, wie es gerade durch die künstlerische Tätigkeit der NS-Kulturgemeinde stark in Vordergrund geschoben wurde. Daß eine solche Zielsetzung natürlich auch zu einem Gedankenaustausch mit den nordischen Kulturstaaten führen muß, wird erfreulicherweise auch vom Rundfunk als Programmaufgabe empfunden. Bei stets kritischer Einstellung gegenüber den einzelnen Werken — wo wir etwa bei einer Hamburger Sendung jungschwedischer Komponisten erkennen konnten, daß die Suite im alten Stil von *Gunnar de Frumerie* typisch schwedische Stilmerkmale trägt, während die 6. Sinfonie von *Kurt Atterberg* musikalisch allgemeiner gehalten

ist — schälen sich gemeinsame Stilmerkmale heraus, die wir in einer landschaftlich gebundenen Naturromantik und in der motivischen Verarbeitung von Volksliedweisen mit kirchentonalem Einschlag festhalten wollen. Spielt also auch hier das Volkslied eine sehr organische Rolle, so müssen wir immer wieder interessiert bleiben, eine besondere funkische Pflege des Volksliedes herauszuschälen. Wir glauben dabei, daß

DAS VERHÄLTNIS VON VOLKSLIEDPFLEGE UND HÖRSPIEL

eine wertvolle Vertiefung bringen kann und knüpfen dazu an den Aufsatz von G. Tannenberg im letzten Heft der »Musik« über »Die Rolle der Musik im Hörspiel« an: »Für das Hörspiel und im Rahmen des Hörspiels für die akustische Kulisse ist es gerade bezeichnend, daß man von dem empfangenen akustischen Eindruck auf die erzeugende Quelle zu schließen hat... So haben z. B. die Tritte marschierender Kolonnen nicht die Aufgabe, uns emotional zu erregen, sie bedeuten auch nicht bloße Bewegung oder Marschieren, sondern sie bedeuten: marschierende Kolonnen. Der dieses Geräusch von Marschtritten erzeugende Vorgang soll auf diese Weise für den Hörer lebendig werden.« Übertragen wir dies auf das Volkslied, so beweist sich das Volkslied als die ursprünglichste und kulturell am stärksten gebundene Musikform. Im Jägerlied lebt der Jagdhornklang und in ihm die Stimmung des deutschen Waldes, im Müller-, Schiffer- oder im anderen Handwerkerlied der Arbeits- und Gruppenrhythmus der betreffenden Stände usw. usw. Man schaffe nun dazu Hörspiele, die sich organisch mit dem Stoffkreis eines oder mehrerer gleichgearteter Volksliedweisen auseinandersetzen. In einem solchen Hörspiel wird dann die stoffliche Idee gezeichnet, die auch für das verwendete Volkslied formbildend war und so zu seinem musikalischen Werden beigetragen hat. Denken wir uns etwa das Leben in einem Dorf, wo sich das Gemeinschaftsleben geradezu in bestimmten Liedern symbolisiert, und zwar so, daß diese Liedmotivik sogar über den eigentlichen Strophenkreis des Liedes hinaus bis in die einzelnen Lebensformen mitklingt. Es geht hieraus von selbst hervor, daß der Ausspinnung einer solchen Handlung eine gesunde Volksliedvariation als Hörspielmusik folgen kann, weil beide ja dann einen Idealfall von thematischer Einheit bilden, — eine Einheit, die überhaupt den Sinn des Volksliedes ausmacht. Von einer solchen Einheit versprechen wir uns einen tieferen Erfolg als etwa von sogenannten Volksliedpotpourri und Volksliedbearbeitungen für Saxophonkapellen und Kino-Orgeln. Hier sagt der oben zitierte Aufsatz ganz richtig, »daß ich beim Hören von Saxophonmusik noch lange an die Saxophone selbst denken muß« und damit an den Ausdruck des städtischen Tanzsaals. Wo aber das Volkslied damit verquickt wird, verliert es seine Überzeugungskraft, sofern man nicht an eine Stilsynthese zwischen Kaffeehaus- und Volksliedmilieu glauben kann.

DAS VERHÄLTNIS VON UNMITTELBARER UND FUNKISCHER OPERNPFLEGE

kam in zwei sehr guten Funkberichten des Reichssenders Hamburg anläßlich der deutschen Uraufführung der polnischen Nationaloper »*Halka*« (Staatsoper Hamburg) und der Bach-Händel-Feier in Celle zum Ausdruck. Beide Musikereignisse haben schon in der allgemeinen Musikberichterstattung ihr entsprechendes Interesse gefunden und sollen hier also nur noch einmal unter dem eben genannten Gesichtspunkt betrachtet werden. Sie wurden nämlich nicht einfach am Mikrophon wiederholt, sondern in sinnvoller Weise durch den Leiter der Kunstabteilung *Dr. Kruttge* zusammengefaßt und in ihren wesentlichsten Teilen vorgestellt. Eine solche Zusammenfassung ließ sofort erkennen, daß man hier eine Oper, die sich an sich ans Ohr und ans Auge wendet, sehr sinnvoll in der Form von funkischen Querschnitten darstellen und dazu noch erreichen kann, das Verlangen nach dem unmittelbaren Opernerleben vorzubereiten und zu verstärken. Hier zeigt sich der große Wert fachlicher Voraussetzungen auch für die musikalische Berichterstattung, die ja bei der an sich bergiffslosen Tonkunst so schwierig ist, daß der Beste zur Lösung gerade dieser Aufgabe gut genug ist.

»DICHTUNG UND WAHRHEIT«

hieß eine Sendung des Frankfurter Reichssenders, die von *Hans Rosbaud* und *Friedrich Schnack* zusammengestellt war. Sie hatte den tiefen Sinn des »ridendo verum dicere« glücklich erfaßt und sich zur Aufgabe gestellt, die historischen Persönlichkeiten der Operettengestalten auf ihre Echtheit hin zu untersuchen. Es ist dabei zunächst als erfreulich festzustellen, daß sich hier gerade die ersten Künstler um die Entwicklung des funkischen Unterhaltungsprogramms bemühen und auch mit

einer am Lautsprecher spürbaren Begeisterung, die für die funkische Unterhaltungskunst schlechthin formbildend sein sollte. Um nun auch den besonderen Wert dieser Sendung zu erfassen, so erkennen wir diesen in seiner Eignung für die musikalische Stilbildung. Für viele Musikfreunde ist ja der Begriff »Stil« noch ein leeres oder zumindest inhaltlich noch unbekanntes Wort, obwohl es ja nichts anderes besagt als die »Reinheit des künstlerischen Ausdrucks«. Weil er aber noch vielfach begrifflich unbekannt ist, muß man ihn mit bekannteren Begriffen, Formen u. a. Bezeichnungen erklären und darstellen. So wählten die Veranstalter bekannte Operettenweisen, um hier das Verhältnis von »Dichtung« und Wahrheit einmal aufzudecken. Wir werden damit sofort an das Verhältnis von Wirklichkeit und Wahrheit in der Kunst erinnert, das leider nicht immer organisch gepflegt wird, obwohl es mit zu den wichtigsten Voraussetzungen und Maßstäben einer kulturverbundenen Kunst und Musik gehört. Wirklich ist stets der Operettenprinz auf der Bühne, solange er eben die Rolle des Operettenprinzen spielt. Ob er dagegen auch »wahr« ist, das heißt: Ob er auch die Herzenslogik und Handlungsstärke und damit die Eigenschaften besitzt, die wir von einem Prinzen erwarten, ist eine ganz andere, wenn auch sehr wichtige Fragestellung. Beide Begriffe der Wirklichkeit und der Wahrheit stehen natürlich auch in einem Abhängigkeitsverhältnis, jedoch so: Daß sich die Wirklichkeit an der Wahrheit und nicht umgekehrt die Wahrheit an der Wirklichkeit zu orientieren hat. *Kurt Herbst*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

KONZERT

BERLIN: Daß der Düsseldorfer Generalmusikdirektor *Hugo Balzer* zu den fähigsten Dirigenten der jüngeren Generation zählt, bewies sein erstes Konzert mit dem Philharmonischen Orchester in der Reihe der Meisterkonzerte der *NS-Kulturgemeinde*. Balzer hatte sich mit der Kleist-Ouvertüre von Wetz und den Mozart-Variationen Regers ein im Sinne breiter Publikumswirkung nicht eben dankbares Programm aufgestellt. Um so überzeugender fiel daher der Ausweis seiner musikantischen Persönlichkeit aus. Die Suggestivkraft einer klar und plastisch modellierenden Geste, freizügig durch die vollkommene Beherrschung der Partitur, übertrug sich im Nu auf das Orchester, das sich willig der energischen Führung hingab. Die Reger-Variationen setzte Balzer klangschön ausgefeilt hin, um dann in der Schlußfuge zu einer architektonisch grandios aufgebauten Steigerung auszuholen. Solist war der Pianist *Alfred Höhn*, der Tschaikowskijs Klavierkonzert mit feuriger Brillanz interpretierte.
Friedrich W. Herzog

Da die Berliner Kunstwochen nicht nur die deutsche musikalische Vergangenheit widerspiegeln sollten, so hörte man erfreulicherweise auch Werke von Lebenden. Zunächst (veranstaltet von der *Preuß. Akademie der Künste*) in der Singakademie eine *Reznicek*-Geburtstagsfeier. Zwei Uraufführungen. Eine Konzertouvertüre »Im deutschen Wald« brachte marionettenhafte Themen, jene zugespitzte Romantik, die durch geistvolle Instrumentation den Verstand fast zu sehr fesselt (es wäre eine lohnende Aufgabe, die R. Straußsche »Ironie« und die von Reznicek zu vergleichen), der volksliedhaft warme Ausklang allerdings wurde dem Titel des Werkes völlig gerecht. Eine »Karneval-Suite im alten Stil« belebte in glücklicher Zusammenstellung Barocktanzformen. An einer ungeheuer suggestiven Furlana (mit Tamburin), einem »düster-schwarzen« Friauler Tanz, wäre zu erweisen, daß bei Reznicek die Ausdrucksgeste stärker als das eigentlich Rhythmische ist. Diese neue Suite dürfte ihren Weg so gut wie die äußerst erfolgreiche »Tanzsinfonie« (früheren Datums) machen. Von Sinfonien Rezniceks wurde die »Vierte« (f-moll) aus dem Jahre 1920 wieder geboten. Sie enthält einen maskenhaften Mittelsatz (Tempo di marcia), in dem — also programmatischer Vorwurf — »ein Komödiant zu Grabe getragen wird«. Die Instrumentation ein phantastisches Einfallssammelsurium. Diese Sinfonie zündete am stärksten. — An gleicher Stelle und ebenfalls von der *Preuß. Akademie* veranlaßt: das von *Siegmund*

v. Hausegger dirigierte Konzert (mit dem *Philharm. Orchester*). Hauseggers Tondichtung für großes Orchester: »Aufklänge, Sinfonische Variationen über ein Kinderlied«, liegt im Druck vor und erglüht im Schatten der Titanen. Prinzipiell ist dazu zu bemerken, daß das Auftauchen einer harmlos symmetrischen, eben kindlichen Tonfolge inmitten eines Wagnerisch-R. Straußschen Gewebes stets etwas Mißliches ist; die moderne Variation, die gern zeigt, was einem geschickten Equilibristen möglich ist (während die ältere Variation viel »melodischer« dachte), befindet sich überhaupt auf einem Irrwege! Nicht in diesem Maße kommt der Zwiespalt zwischen Thema und Verarbeitung zutage in der »Variationensuite über ein altes Rokokothema« (Werk 64) von *Joseph Haas.* Ohne Zweifel gelingt Haas eine viel innigere Verschmelzung. Nicht zum wenigsten dadurch, daß er sich, wenn auch auf seine Art, der Welt des Rokoko anpaßt und durch seinen linearen Stil sich überhaupt wieder den älteren Zeiten nähert. Auch die Instrumente sind nicht koloristisch, sondern mehr im Dienste einer fortlaufenden Musiklinie beschäftigt. Viele (und auch der Schreiber dieses rechnet sich dazu) werden der Haasschen Musik nie recht froh, weil gleich nach einem erwärmenden Aufquellen immer die kalte Dusche eines alles beherrschenden Intellektualismus zum Vorschein kommt. Die spätere Geschichte möge über diesen Meister das Urteil fällen; vermutlich findet sie in dieser Musik mehr höchste Kunstfertigkeit als Ethos. Von *Paul Graener*, dessen Volkstümlichkeit durch herzliche Ovationen bekundet wurde, hörte man eine Rhapsodie »Sehnsucht an das Meer« (Werk 53) für Klavier *(Max Trapp)*, Streichquintett (Orchesterbesetzung) und Bariton *(Gerhard Hüsch)*. Der Komponist hat die Aufführung selbst geleitet. Gegen die gewählte Form einer viel zu langen Instrumentaleinleitung, die die Stimmung erschöpft, so daß für den Text von Hans Bethge nachher nicht mehr viel Steigerung übrig bleibt, wäre mancherlei zu äußern. Echt ist aber die lyrische Wärme. — Schließlich noch »Zeitgenössische Komponisten«, vorgestellt durch den *Berufsstand der Deutschen Komponisten;* Dirigent: *Gustav Havemann* mit seinem *Landesorchester Gau Berlin.* Die Sinfonie Nr. 1 c-moll (Werk 6) von *Ernst Gernot Klußmann* ist bereits 1934 auf dem Niederdeutschen Musikfest in Bad Oeynhausen mit sehr großem Erfolg gespielt worden. (Vgl. »Die Musik«, Septemberheft Nr. 12.) Der Eindruck von einer offensichtlichen Begabung wurde auch diesmal bestätigt, doch im architektonischen Bau dieser »Sinfonie« ist noch nicht alles in Ordnung. Bezüglich des Violinkonzerts von *Wilhelm Kempff* (G-dur, Jean Sibelius gewidmet) sind frühere Beurteilungen mindestens dahin zu revidieren, daß es sich in der Tat um einen wichtigen Beitrag zur Geigenliteratur handelt. Der Inhalt allerdings schillernd und vielfarbig. Aber das von einem Pianisten geschriebene Konzert ist erstaunlich aus dem Geiste eines ihm fremden Instrumentes geboren. Die Solistin (der Öffentlichkeit noch kaum bekannt): die jugendliche *Maria Neuß*, die sich die Sympathien im Nu eroberte. Der allgemeinen Beachtung sei empfohlen: *Philipp Jarnachs* »Musik um Mozart«, Sinfonische Varianten (warum nicht Variationen?) für Orchester, Werk 25. Diese Komposition will aus besonderen Strukturgründen als »Sinfonie« gewertet sein. Wir vernehmen vier Sätze, die von Mozartschem Material gespeist sind und sich (wie Regers A-dur-Variationen) unendlich von Mozart entfernen. Gleichwohl wird durch eine vollendete, künstlerische Kontrapunktik eine unsäglich schöne Verbindung von Form und Inhalt erreicht. Havemanns Interpretation sämtlicher Werke: eine Leistung! *Alfred Burgartz*

Durch die Initiative der NS-Kulturgemeinde war die *Sächsische Staatskapelle* unter *Karl Böhm* in Berlin zu Gaste. Abgesehen von der musikalischen Leistung war dieses Konzert auch deshalb besonders wertvoll, weil die eigene Musikübung durch Gastspiele der besten deutschen Orchester und den dadurch bedingten Austausch der Traditionen unserer bedeutendsten Musiklandschaften einen wesentlichen Antrieb erhält. Die Sächsische Staatskapelle sucht an künstlerischer Geschlossenheit und musikalischer Kultur ihresgleichen. Böhm gab mit ihr außer der Freischütz-Ouvertüre den »Till Eulenspiegel« von Richard Strauß und Beethovens Fünfte, die Schicksalssinfonie, straff im Rhythmus und vom Feuer einer verinnerlichten Musikalität durchglüht. Der Dresdner Konzertmeister *Jan Dahmen* spielte Mozarts A-dur-Violinkonzert (K.V.219) mit erlesenem Delconto-Strich und feiner Dynamik. — *Max Fiedler*, der ewig Jugendliche, erfreute erneut mit seiner klassischen Deutung der Brahmsschen Sinfonik. Die Vierte in e-moll kam geradlinig im Aufbau, ausgewogen in den Tempi und den Klangschattierungen zur Wie-

dergabe. *Alfred Hoehn* spielte mit seiner reifen Kunst das d-moll-Klavierkonzert. — Eine nicht alltägliche Veranstaltung war der *Nordische Abend*, den die Nordische Gesellschaft in der Philharmonie durchführte. Mehr als irgend welche Musiknationen greifen die nordischen Völker in ihrer Kunst auf den völkischen Urgrund zurück. Das bewies ebenso die »Island-Ouvertüre« des begabten jungen Isländers *Jon Leifs* — ein herbes, aber eigenwillig stark gestaltetes Stück — wie die 5. Sinfonie des noch viel zu sehr von uns vernachlässigten *Sibelius*. Dieser jetzt 75jährige finnische Klassiker schreibt eine Musik von bezwingender Größe, ganz aus dem Geist der Landschaft und des Volkstums heraus empfunden und gestaltet. *Winfried Wolf*, der sympathische, nach echter Größe strebende junge Pianist, spielte Griegs a-moll-Klavierkonzert, ein liebenswertes Stück nordischer Romantik.

Nicht alltägliche Musikdarbietungen bescherten uns die Berliner Kunstwochen. Es darf als eins der erfreulichsten Zeichen gelten, daß gerade die Bach-Woche einen selten starken und auch wohl kaum erwarteten Publikumsbesuch aufwies. Eine der eigenartigsten und stilvollsten Veranstaltungen war die Darbietung des Orgelbüchleins an vier Tagen in der barocken Mosanderkapelle des Charlottenburger Schlosses. Diese 46 Sonntags- und Festchoräle des Kirchenjahres sind Zeugnisse von Johann Sebastians unvergleichlicher polyphoner Kunst und reiner tiefen Frömmigkeit, die jeden Choral als Niederschlag seines unmittelbaren Ersterlebnisses empfinden läßt. An der Schnitger-Orgel, die mit ihrem hellen, fast unpersönlich klaren und schwebenden Ton und der sparsamen, der Zeit entsprechenden Disposition in ihrem Klangcharakter den Raumverhältnissen ideal angepaßt ist, war *Wolfgang Auler* mit seiner feinfühlig nachschaffenden Organistenkunst der rechte Mittler für diese Musik. Auch *Friedrich Högner*, der hervorragende Leipziger Universitätsorganist, gab auf dieser Orgel einen Bach-Abend. — Ein weiteres außerordentliches Ereignis der Kunstwochen war die Aufführung der Bachschen Konzerte, vor allem der Brandenburgischen, durch *Edwin Fischer* und sein Kammerorchester in der Singakademie. Fischer hat durch seine Wiedergabe die Frage der Bach-Interpretationen in ihrem ganzen Umfange aufgerollt. Aber wie man sich auch zu dieser subjektiven Bach-Deutung stellen mag, zu diesem von unerhörter Aktivität und vitalem Ausdruck getragenen Spiel, sicher ist, daß sich kaum jemand dieser vom Anfang bis zum Ende mit dem gleichen mitreißenden Schwung und der gleichen technischen Vollendung durchgeführten Leistung entziehen konnte. Der Saal der Singakademie war stets überfüllt, und der Beifall für Fischer und seine ausgezeichneten Künstler nahm jedesmal die Form von Ovationen an. Zweifellos hat Fischers Bach-Zyklus in vorbildlicher Weise dazu beigetragen, Johann Sebastians Kunst volkstümlich zu machen.

Die Gesangsabende werden spärlicher. In *Hilda La Gro* stellte sich eine junge Künstlerin vor, die über einen entwicklungsfähigen Koloratursopran verfügt, aber noch so unfrei im Vortrage ist, daß ein einwandfreier künstlerischer Eindruck nicht zustande kommt. Unter den Pianisten stellte der junge *Bruno Kretschmayer* seine ungewöhnliche Begabung unter Beweis. Sein Spiel ist noch unausgeglichen, zeigt aber in der Kraft und Beseelung des Anschlages und der geistigen Durchdringung der musikalischen Materie Entwicklungsmöglichkeiten, die ausgereift zu den Höhen der Kunst führen können. *Hans Bohnenstingl* dagegen ist ein mehr lyrisches Talent, um farbigen Anschlag bemüht, aber wenig persönlich bestimmt. Er spielte Schumann, Chopin und Schubert. Große pianistische Kunst vermittelte ein Chopin-Abend *Raoul von Koczalskis*, des repräsentativen polnischen Klavierspielers. Diesen singenden Ton, dieses flüsternde Piano, diese Stimmungskunst auf den Tasten macht ihm so leicht keiner nach. Hier wurde die geistige Wahlverwandtschaft zwischen Komponist und Interpreten zum Erlebnis.

Zwei Veranstaltungen der NS-Kulturgemeinde verdienen besonders hervorgehoben zu werden. Ein Abend »*Hausmusik um Mozart*« war der rührigen Jugendgruppe zu verdanken. Ein meist jugendliches Publikum ließ die »empfindsame« Musik eines Mozart, Haydn, Philipp Emanuel und Johann Christian Bach in stilgemäßer Besetzung mit Hammerklavier, Querflöte und Violine auf sich wirken. Das Hammerklavier war ein Original aus der Zeit um 1800, die Querflöte, die *Gustav Scheck* meisterte, stammte gar von dem Flötenbauer Friedrichs des Großen, Kirst. *Lily Kroeber-Asche* und *Grete Eweler* setzten sich mit Hingabe für die Werke ein, die noch durch Rezitationen aus Mörikes »Mozart auf der Reise nach Prag« umrahmt wurden. — Im Meistersaal kamen abermals junge deutsche Komponisten zu Worte. Der Gewinn des Abends war die Bekanntschaft mit einer Sonate des 1931 verstorbenen *Otto G. Th. Straub*. Der Pfitzner-

Schüler verleugnet sich nicht, aber darüber hinaus zeigt diese Musik Züge von starker persönlicher Eigenart. Sie ist männlich herb, aber einfallsreich und von einer innerlich erfüllten Form. *Winfried Zillig*, der durch seine Oper »Rosse« (nach dem Billinger-Stück) und die Filmmusiken zu »Schwarzer Jäger Johanna« und »Schimmelreiter« bekannt geworden ist, zeigte in seinen Liedern eine stilistische Vielseitigkeit, die ihm namentlich bei der Vertonung Stefan Georgescher Gedichte zum Verhängnis geworden ist. Weit ansprechender sind seine Lieder nach Storm, Claudius und Gleim. Das schlichte Strophenlied namentlich ist ausdrucksstark und melodisch einprägsam gestaltet. Ein Hang zu fast sinfonisch ausgeweiteten Vorspielen stört die künstlerische Geschlossenheit. Um die Ausführung der Werke machten sich *Hertha Reinecke-Zillig* (Sopran), *Bernhard Lessmann* (Violine) und *Egon Siegmund* (Klavier) verdient.

Hermann Killer

FRANKFURT a. M.: Die Konzertspielzeit ist in der zweiten Hälfte noch recht lebhaft verlaufen. In den Freitagskonzerten der *Museums-Gesellschaft* bot *Georg Ludwig Jochum* weiterhin ein buntes Programm, das in Großwerken von Beethoven bis Richard Strauß das hohe Streben des jungen Dirigenten vielseitig bekundete, ohne freilich in persönlicher Hinsicht eine volle Überlegenheit über den »Stoff« und in sachlicher Beziehung eine Taktik erkennen zu lassen. Sehr mühte sich Jochum um die »Vierte« von Brahms, um Bruckners »Achte« und Beethovens »Neunte«. Aber am besten gelang ihm, der sich noch zu einseitig auf seine instinktive Musikalität verläßt, die »Pathetische« von Tschaikowskij. Zeitgenössische Musik? Er erinnerte mit »Printemps« an *Debussy*, der fast schon ein »Klassiker« geworden ist. Er weckte mit den »Morgenrot«-Variationen auch bei uns Interesse für das junge Talent *Gottfried Müller*. Solisten? Sie waren fast alle glücklich gewählt. *Hoehn* glänzte mit dem Klavierkonzert von Reger, *Cassadò* mit dem Cellokonzert von Dvorak, der 24jährige *Laszlo Szentgyörgy* — schon ein großer Techniker, wenn auch noch keine Persönlichkeit — mit dem Violinkonkonzert von Glasunoff. Die Pianistin *Lubka Kolessa* spielte statt des angekündigten e-moll-Werkes von Chopin, das ihr sicher viel besser »liegt«, das in a-moll von Schumann. *Maria Müller* sang in großem Stil Gluck und, ihr Organ wie ihre Formkraft fast überspannend, die Ozean-Arie von Weber. In den von *Hans Rosbaud* geleiteten Volkskonzerten des »Museums« erklangen u. a. die »Romantische Suite« von *Reger* und die Ballade »Trillefer« von *Strauß*. *Wilhelm Backhaus* gestaltete das d-moll-Konzert von Brahms, *Walter Gieseking* in seiner unvergleichlichen, hier vielleicht schon etwas überzüchteten Art Mozarts Es-dur-Konzert von 1777. Nicht minder entzückte Mozart, der Klavierkomponist, als *Edwin Fischer* in einer der Museums-Kammermusiken das Es-dur-Konzert des Jahres 1785 vortrug, das Werk aus der »Figaro«-Zeit. Fischer und seinem Musizierkreis ist auch die nachhaltigste Huldigung für *Bach* am Platze zu danken. Das Konzert für drei Klaviere in d-moll und die Brandenburgischen Konzerte Nr. 1 und Nr. 5 — wir haben sie noch im Ohr. Aber ist es nicht merkwürdig, daß diese Feier von auswärts herangetragen wurde? Ist es nicht zu bedauern, daß die einzige größere Bach-Kundgebung einheimischer Kräfte: die Karfreitagsaufführung der »*Matthäuspassion*« durch den *Cäcilien-Verein* und den *Rühlschen Gesangverein* zwar chorisch von *Paul Belker* gut ausgearbeitet war, aber im ganzen ziemlich kühl vorüberzog, daß sie, obwohl wir zwei qualifizierte Orchester besitzen, mit einem improvisierten Instrumentalkörper und mit zum Teil recht schwachen Solisten bestritten werden mußte? Es gab gottlob noch ein paar eindrucksvolle kleinere Bachfeiern; so die Abende von *Carl Breidenstein* und Dr. *Julius Maurer* in der Katharinenkirche, sowie die von *Günther Ramin* und seinem Schüler *Helmut Walcha* in der evangelischen Friedenskirche.

Dr. *Hochs Konservatorium* feierte außer dem Großmeister Bach den Kleinmeister *Bernhard Scholz* — *Hermann Zilcher* sprach als »jüngster« Schüler über den vor 100 Jahren Geborenen, der die Anstalt 25 Jahre lang geleitet hat. In einem Schülerkonzert stellte die Musikhochschule als begabten »Nachwuchs« den Pianisten *Helmut Franz* und (mit einer eigenen Komposition) als den Mozart-Stipendiaten *Anton Biersack* heraus. An gleicher Stelle brachte das *Lenzewski-Quartett* das Opus 21 des Frankfurters *Johann Friedrich Hoff* zur Uraufführung. — In anderen Sälen begegnete man mit Gewinn der Sopranistin *Änny Siben*, die sich für Lyrik von *Wilhelm Petersen* einsetzte, dem tüchtigen Duo: *Josef Peischer* (Violine) und *Heinz Schröter* (Klavier), der Pianistin *Alice Salgó*, die ihrem Lehrer *Hoehn* Ehre macht, dem *Zilcher-*

Trio, das mit der Sängerin Magret Zilcher-Kiesekamp die Rokoko-Suite seines Führers zur Wirkung brachte. — Ein Abend im Liebighaus mit Kammermusik des 18. Jahrhunderts machte nicht nur mit köstlichen Werken, sondern auch mit der Gambistin *Eleanor Day*, mit dem Flötisten *Paul Niemeyer* und dem Cembalisten *Werner Dommes* bekannt. Der sonst wenig hervorgetretene »Gesangverein Hermann 1876« sang unter *Otto Rottsieper* das »*Alexanderfest*« von *Händel*. Auf andere Kräfte, andere Einrichtungen werden wir bei anderer Gelegenheit zu sprechen kommen.

Karl Holl

FREIBURG i. B.: Auf seiner Konzertreise durch Baden gastierte das *Reichs-Sinfonie-Orchester*. Die Vortragsfolge wurde eröffnet mit der Ouvertüre zu »Iphigenie in Aulis« von Chr. W. Gluck, einem Spätwerk, dem Richard Wagner einen Schluß beifügte, der eine konzertmäßige Aufführung gestattet. Eine unerhört eindrucksvolle Wiedergabe erfuhr die Arie der Agathe aus dem »Freischütz« von C. M. v. Weber durch die Sopranistin *Irmgard Pröhl-Beinert*. Im Mittelpunkte der Vortragsfolge stand die »Musik für Orchester« des im Weltkrieg gefallenen hoffnungsvollen Komponisten *Rudi Stephan*. Unter der Leitung von *Franz Adam* und dem bemerkenswerten Einsatz an souveränem Können wurde dieses von fesselndem Reichtum musikalischer Gedanken getragene Werk in hochkultivierter Weise zu Gehör gebracht. Von der scharf profilierten Thematik dieser »Musik für Orchester« geht eine Kraft aus, die den Hörer bedingungslos in ihren Bann zieht. Diese Tatsache gewinnt noch an Bedeutung, wenn man weiß, daß die überwiegende Mehrheit der Zuhörer sich aus einfachen Arbeitern der Faust zusammensetzte. Mit dem monumentalen Orchesterwerk »Variationen und Fuge über ein Thema von Hiller« von Max Reger endete das umsichtig aufgestellte Programm.

In zwei Kammermusikabenden beging die Fachschaft III der Reichsmusikkammer die würdige Feier zu Ehren von Händel und Bach. Die organisatorische Tatkraft von *Bruno Maerker* schuf aus den Freiburger Musikerziehern eine ideale Arbeitsgemeinschaft von Gleichgesinnten und Gleichgestimmten, verbunden durch den einheitlichen Zug menschlichen und künstlerischen Strebens. Die Vortragsfolge des ersten Kammermusikabends brachte die Geburtstagskantate »Schwingt freudig Euch empor« von Joh. Seb. Bach, die Trio-Sonate in Es-dur von Georg Friedrich Händel, die Arie »Süße Stille«, eine Reihe kleiner Stücke aus der Manuskriptsammlung des Earl of Aylesford, das Kammerduett »No, di voi non vo'fidarmi« und das Konzert für Cembalo und Streichorchester in A-dur op. 7 Nr. 2. Der zweite Kammermusikabend stand unter dem Titel »Ein Hausmusikabend bei Johann Sebastian Bach«. In der gehobenen Form des »Konzertes« als Ausdruck intensiver Gemeinschaft hörten wir den ersten Satz aus dem Brandenburgischen Konzert Nr. 5 in D-dur. Auf der Gitarre spielte *Anton Stingl* Präludium und Fuge in a-moll von Bach. Das »*Freiburger Kammer-Trio für alte Musik*« spielte auf Cembalo, Blockflöte und Gambe das Choralvorspiel zu dem alten und schönen Choral »Wie schön leuchtet der Morgenstern«, dem der Choralsatz aus der Kantate Nr. 172 »Erschalle ihn Lieder«, von der Gemeinde gesungen und vom Orchester begleitet, folgte. Die humorvolle und parodierende weltliche Kantate »Mer hahn en neue Oberkeet« fand eine stilgetreue Wiedergabe. Dem Quodlibet »Was sind das für große Schlösser« folgte anschließend die Schlußnummer der Goldbergvariationen »Kraut und Rüben«.

Rudolf Sonner

MÜNSTER i. W.: Die zweite Hälfte des Musikwinters 1934/35 stand im Zeichen einer ungeahnten Entwicklung des gesamten Konzertlebens der westfälischen Provinzialhauptstadt unter der überragenden Führung von Generalmusikdirektor *Eugen Papst*. Im ersten Sinfoniekonzert hörte man unter seiner Leitung Strauß' »Bürger als Edelmann« sowie den »Don Juan«, ersteren als Kostbarkeit dirigentischer Filigranarbeit, letzteren aus gesteigertem dionysischen Schwung heraus gestaltet. Papsts Helläugigkeit im Erfassen musikalischer Details feierte Triumphe bei der Wiedergabe der selten aufgeführten Orchester-Serenade Nr. 9 von Mozart. Im zweiten Sinfoniekonzert geigte *Alma Moodie* ebenso makellos wie innig beseelt Brahms' Violinkonzert, während Papst vom Cembalo aus ein Händelsches Concerto grosso dirigierte und in Anwesenheit des Komponisten die an Brucknerschem Ethos gewachsene c-moll-Sinfonie von *Ernst Gernot Klußmann* eindringlich wiedergab. Die herbe und so unendlich gefühlsreiche Welt der ersten Sinfonie Brahms' ließ Papst spannungsreich erstehen, *Hermann Ungers* gedämpft monotone »Faust-Landschaften« in einer bis in letzte impressionistische Feinheiten nachempfundenen Deutung. Das

Beethovensche Es-dur-Klavierkonzert spielte *Eduard Erdmann* nicht eigentlich im Stil des Meisters. *Amalie Merz-Tunner* erwies sich mit Hugo-Wolf-Gesängen als ausgezeichnete Lyrikerin. Den Abschluß der Reihe der Großen Konzerte bildetenzwei Aufführungender Bachschen »Matthäuspassion«, die von *Karl Erb*, *Helene Fahrni*, *Lore Fischer* und dem Musikvereinschor bestritten wurden. Im Rahmen der Volkssinfoniekonzerte hörte man durch Papst geleitete Aufführungen von Werken Wagners, Dittersdorfs, Strauß' und Schuberts.

Gerhard Kaschner

OPER

BERLIN: Die Staatsoper hat in dieser Spielzeit fast sämtliche Opern von *Richard Strauß* in Aufführungen herausgebracht, die hinsichtlich der Besetzung kaum übertroffen werden können. Der Wunsch, daß die gleiche Sorgfalt auch auf das Schaffen anderer zeitgenössischer Opernkomponisten, vor allem der jungen Generation, angewandt werden möge, liegt nahe und wird im Hinblick auf die kommende Spielzeit besonders dringlich. Die Neuaufführung des *Rosenkavalier* arbeitete den lyrisch-menschlichen Kern, mehr aber noch die Buffostimmung heraus und kam dadurch der Empfindungswelt des theresianischen Rokoko, die Krauß in schimmerndes Melos gekleidet hat, am nächsten. *Josef Gielen*, Dresden, leitete die Inszenierung, die bis ins kleinste durchgearbeitet und aufgelockert in der Bewegungsführung war. Das derbe und komische Element war bei aller Deutlichkeit nicht überbetont und fügte sich organisch in den farbenprächtigen, stilvoll ausgewogenen Rahmen der Bühnenbilder *Alfred Rollers*. *Clemens Krauss* am Dirigentenpult bestätigte erneut seine Wahlverwandtschaft mit der Straußschen Kunst. Die erste Garde der Solisten stand mit *Viorica Ursuleac* als Marschallin, *Tiona Lemnitz* als Rosenkavalier, *Prohaska* als prächtigem Ochs auf der Bühne. Auch die kleineren Partien waren mit ersten Sängern besetzt. So lieh, vielbejubelt, *Helge Roswaenge* seinen strahlenden Tenor der Desdur-Kavatine des Sängers. *Hermann Killer*

In der *Berliner Staatsoper* hat man sich des liebenswürdigen *Lortzing* erinnert: seine komische Oper »*Der Wildschütz*« ist (unter Inanspruchnahme der Schiebebühne) *neu inszeniert* worden. Wenn nach dem 2. Akt der Vorhang niedergeht, dröhnt das Haus von Beifall wider, wie man ihn sonst nur bei Opern großen Stils erlebt. Dieser 2. »Wildschütz«-Akt in seiner Spiellaune, zugleich mit den Buketts entzückender, von Mozart inspirierter Ensembles, bedeutet für die Staatsoper, die allererste Kräfte eingesetzt hat, den Ruhm einer Glanzleistung. Ein um so größerer Fehlschlag ist der 1. Akt. Hier hat die Regie, die etwas Besonderes bringen wollte, in ihren Absichten danebengeschossen. JedemLortzing-Freund sei die Frage vorgelegt: Kann man den 1. »Wildschütz«-Akt »oberbayrisch« auffassen? Da ragt auf dem Dorfplatz (zwischen Wirtshaus und dem Schulmeisterhaus) ein Maibaum. Man freut sich, ihn zu sehen: dagegen ist nichts einzuwenden. Aber Gretchen trägt einen Almhut wie eine Sennerin. Sie radebrecht zu der Musik, die nicht einen einzigen bajuwarischen Rhythmus aufweist, »bodengewachsene« Mundart. Baculus und seine Braut wechseln die Repliken ihres »Vorehe-Krieges« auf dem Schwungbrett einer Kinderschaukel in bayrischen Landesfarben. In derselben Richtung die Kostüme des Chores und der Musikanten. Hier waltet seitens der Regie ein Irrtum, der von dem Wunsche nach Ausstattung eingeführt worden ist, und der deutschen Spieloper die anmutige Schlichtheit raubt. Dieses »Sich-Vergreifen« wird jedoch wettgemacht durch den hinreißenden Wurf in der Gestaltung des folgenden Aufzuges (Billardszene mit dem Choral!). *Eugen Fuchs*, der bedeutende Beckmesser und Alberich, gibt den Baculus. Die »Deutsche Musikbühne« hat in voriger Spielzeit einen Baculus gezeigt, der etwas Blöckendes, Stures, Dummdreistes im Wesen hatte. In diesem Baculus damals war etwas vom Tonfall von Kortums »Jobsiade«. Der Baculus von Fuchs befindet sich auf höherer Ebene. Dieser Fuchssche Schulmeister besitzt in seiner sozialen Enge Überlegenheit und Geist. Für seine sogenannte »Kapitalisten«-Arie hat man ihn (als Akt-Koda) auf eine geschwungene Freitreppe beordert, und auf ihr gestikuliert und interpretiert er das Kabinettstück, das von musikalischen Juwelen funkelt. Für die Rolle der Baronin wie geschaffen: *Käte Heidersbach*. Vortrefflich *Marcel Wittrisch* als Baron Kronthal. Ein sehr sympathischer Bariton als Graf: *Karl August Neumann*. Gretchen: *Else Tegetthoff*. Die Gräfin: *Margarete Arndt-Ober*. Inszenierung: *Rudolf Hartmann*.

Alfred Burgartz

ESSEN: Allenthalben besinnt man sich heute wieder stärker auf den Opernkomponisten *Ermanno Wolf-Ferrari* und auf

seine heiter beschwingten, spielerisch liebenswürdigen Werke, nachdem man eine Zeitlang in wohl zu kritischer Art die Grenzen seines Talents nach der Seite des Tragischen, des spezlell Musikdramatischen betont hatte. Fraglos liegt die eigentliche Schaffensmitte des Deutschitalieners in der musikalischen Komödie; und aus diesem Bereich brachte das Essener Opernhaus die noch zu wenig beachtete Goldoni-Oper »*Die vier Grobiane*« in einer sehr schön gelungenen Erstaufführung heraus. Das echt komödiantische Element, das musikalisch selten feiner und heiterer eingefangen ist, als gerade in dieser Oper, wurde zumal durch die Regie *Wolf Völkers* im kammermusikalisch subtil durchgearbeiteten Spiel wirksam verlebendigt und in den locker aufgerüsteten Bildern *Hermann Härtleins* feinfühlig veranschaulicht. Die musikalische Leitung *Heinrich Creuzburgs* hielt allerdings der Regie nicht mit der gleichen Beschwingtheit stand, wiewohl sie in der sorgfältigen Ausfeilung der gesanglich gut vertretenen Ensemblesätze Treffliches leistete. — Die Tradition guter *Pfitzner*-Aufführungen, die sich das Essener Opernhaus mit der Erfassung seines gesamten musikdramatischen Werkes geschaffen hat, bestätigte sich auch in der Erstaufführung des romantisch-phantastischen »Dramas für Musik«: »*Das Herz*«. Der romantische Wesensgehalt, der in keinem zweiten der heute schaffenden Musiker seinem Kern nach so bestimmend lebendig in jeder Form künstlerischen Bildens und Denkens wirkt wie bei Pfitzner, kam unter der Hand *Johannes Schülers* voll zur Geltung. Die stilvolle und bildkräftige Umrahmung *Paul Sträters* und das von *Alfred Noller* betreute Spiel rundeten die Aufführung zu einem einheitlich ausgewogenen Gesamtbild des Werkes. Die fast allein die Handlung tragende Partie des Athanasius gab *Lothar Leßig* mit kraftvollen dramatischen Akzenten. — Angenehme Unterbrechung des Spielplanes waren die von *Kurt Puhlmann* erfolgreich belebte Millöcker-Operette »Der Vizeadmiral« und ein Tanzabend, der die vielfältigen Begabungen, die *Jens Keith* in der Essener Tanzbühne zusammengeschlossen hat, und die mit ihm fast alle Essen mit Ablauf der Spielzeit verlassen, nochmals in einer Reihe von Solo- und Gruppentänzen auswies.

Als jüngste Erstaufführung brachte das Essener Opernhaus die kurz zuvor in Krefeld uraufgeführte Erstlingsoper des an den Essener Folkwang-Schulen wirkenden *Erich Sehlbach*, »*Die Stadt*«, heraus. Es ist ein Werk aus ernster Haltung und starkem, ehrlichem Impuls, geschrieben mit dem Willen zu Einfachheit und Klarheit, der sich dramatisch (in dem von Sehlbach selbst geschriebenen Text) als Streben zu unpsychologischem Musiktheater, zu ethisch betontem Feierspiel und musikalisch als Hinneigung zum strengen Ausdrucksstil des Opernoratoriums kundgibt. Die ethische Grundidee (vor dem Schicksal einer belagerten Stadt muß das Einzelgeschick zurücktreten, sich im Opfer dem Ganzen unterwerfen) wird in ihrer zielstrebigen Linie dramaturgisch zeitweise unterbrochen durch Nebenzüge der Handlung, die nach Art und Charakter einer stärkeren psychologischen Motivierung doch nicht entraten können. Der musikalische Teil der Oper ist demgegenüber zweifellos der stärkere. Der echten Einfachheit des musikalischen Ausdrucks, der Knappheit und Klarheit der thematisch ökonomisch entwickelten Formung entsprechen die gespannte monodische Grundhaltung der Partitur, die Unterordnung des betont effektlos instrumentierten Orchesters unter das Vokale, das in einigen Chorszenen mit überzeugender eigener Kraft ausschwingt. Die Essener Aufführung diente der einhelligen Wirkung des Werkes weit mehr als die Krefelder Uraufführung dadurch, daß *Johannes Schüler* der Musik verstärkte dramatische Impulse mitteilte und *Wolf Völkers* Inszenierung einige Schwächen des Librettos durch intensive szenische Belebung geschickt (aber auch durchaus organisch entwickelt) zu überspielen wußte. *Wolfgang Steinecke*

FRANKFURT a. M.: *Wolf-Ferraris* »Legende vom wiedererweckten Schläfer« ist reichlich spät im Frankfurter Opernhaus angekommen. Wer »*Sly*« schon anderswo gesehen und gehört hatte, fand bei der Wiederbegegnung den zwiespältigen ersten Eindruck bestätigt. »Es« hat bei Forzano, dem Librettisten, nicht recht zum Dichter und bei Wolf-Ferrari, dem Komponisten, nicht recht zum Dramatiker gereicht. Eine Strecke Weges lang halten beide gute Kameradschaft, stützen und ergänzen einander. Sobald aber das böse Spiel der »hohen Herrschaften« auf der Bühne die Dame Dolly in die Arme des genialen Wildlings Sly führt und der grausame Scherz bei ihr in Liebe umschlägt, geht dem *Forzano* der dramatische und dem *Wolf-Ferrari* der melodische Atem aus. Der weitere Verlauf des Stückes, dem vielleicht ein Puccini mit seiner

lyrischen Kraft eine tiefere Wirkung abgetrotzt hätte — tatsächlich hat ja Puccini dieses Libretto zugunsten der »Turandot« aufgegeben — dieser Ausgang leidet unter der unwahrscheinlichen Psychologie der Personen, unter der verletzend harten Lösung des Konflikts und unter einem Mangel an musikalischer Eigenkraft, der infolge der pathetischen »Aufmachung« erst recht spürbar wird. Und doch konnte das Ganze auf der Grenze zwischen Schauspiel und Oper einen Abend lang fesseln; dank der Sinnfälligkeit und Beweglichkeit der Musik, die in ihrer eklektischen Art eigentümliche lyrische Feinheiten enthält und im alten Buffogeist mit neuen Mitteln auch die ironische Note der Handlung sicher in Klang übersetzt; dank auch der vorzüglichen Wiedergabe, bei der *Walter Felsenstein* die Bilder *Ludwig Sieverts* theatralisch belebte, *Karl Maria Zwißler* feinfühlig und auch wieder fest zupackend dirigierte, *John Gläser* den Sly und *Elsa Kment* die Dolly wahrhaft charakterisierte. Die Neuaufführung der »*lustigen Weiber*« von *Nicolai*, in der die Damen *Ebers* und *Strack* den noch immer waschechten Falstaff: *Robert vom Scheidt* entlarven, die Herren *Hesse* und *Schweebs* als bürgerliche Ehemänner, die Herren *Wittazscheck* und *Ebert* als Liebhaber-Clowns zum Gelingen beitragen, wurde vom Bühnenbildner Sievert und vom Spielleiter *Dr. Oskar Wälterlein* mit guter Laune und einer schönen Stimmungskraft erfüllt. Sie gab überdies *Curt Kretzschmar* Gelegenheit zu beweisen, daß er nicht nur den Chor, sondern auch das große Ensemble einer anspruchsvollen Oper sicher steuern kann.

Ein *Ballett-Abend* vereinigte tänzerisch-mimische Gestaltungen verschiedenster Stilhaltung der »Wassermusik« von Händel unter dem Titel »*Amphitrite*«, alter, von *Carl Orff* kammermusikalisch instrumentierter Lautensätze des 16. Jahrhunderts unter dem Titel »*Das Paradeisgärtlein*«, nach dem Bilde eines mittelrheinischen Meisters im »Städelschen Institut«, eines *Johann-Strauß*-Potpourris und der von Ravel orchestrierten »*Bilder einer Ausstellung*« des *Mussorgskij*. Alles in allem: eine sehr schätzbare und anregende Leistung der zu Gast geladenen Tanzregisseurin *Sonja Korty*, die, nicht zum ersten Male in Frankfurt, wieder ihre »klassische« Technik französisch-russischer Herkunft, ihren zeitgemäßen Willen zum »Ausdruck«, ihre Stilkenntnis und ihren Sinn für die besonderen Forderungen des Theaters bewährte. Ihr zur Seite am Pult: *Bertil Wetzelsberger*, auf der Tanzbühne: *Lotte Riegel*, *Karl Gold* und *Andreas Volpert*. *Franz Völker* gastierte an der Stätte seines ersten Wirkens als Lohengrin, als Rienzi, als Zigeunerbaron und als Bajazzo. *Karl Holl*

LEIPZIG: Die Oper brachte unter musikalischer Leitung von *Oscar Braun* eine ungemein flotte, lebensprühende Aufführung von Rossinis »*Barbier von Sevilla*« heraus. *Wolfram Humperdinck* hatte dem Bühnenbild einen feinen, leicht stilisierten Rahmen gegeben, in dem sich der übermütige und launige, nur bisweilen etwas stark zum Grotesken umgebogene Humor dieses musikalischen Lustspieles voll ausleben konnte. Als Figaro überraschte *Rudolf Großmann* mit einer darstellerisch wie gesanglich sehr tüchtigen Leistung, *Senta Zoebisch* war eine spiel- und koloraturfreudige Rosine, köstliche Buffotypen boten *Friedrich Dalberg* (Basilio) und *Walter Streckfuß* (Bartolo), ein ausgezeichneter Almaviva wurde von *Heinz Daum* auf die Szene gestellt. — Bereits am 1. Mai haben die Ferien begonnen, da das Bühnenhaus des Neuen Theaters völlig neugestaltet und modernisiert werden wird. Bis zur Wiedereröffnung des Opernhauses am 15. September werden während der Sommermonate einige Opernaufführungen im Alten Theater sowie auf der Freilichtbühne des neu eröffneten Gohliser Schlößchens sattfinden. *Wilhelm Jung*

MANNHEIM: Die Konzerte der »Mozart-Woche« wurden durch zwei Opernaufführungen wirksam ergänzt: »*Figaro*«, eine Wiederauffrischung der gelungenen Inszenierung *Brandenburgs* vom vergangenen Herbst, unter der trefflichen musikalischen Leitung *Ph. Wüsts*, und das selten zu hörende Jugendwerk »*Die Gärtnerin aus Liebe*« (in *Anheißers* Neubearbeitung). Das musikalisch bezaubernde, in vielen Momenten Figarostimmung vorwegnehmende Opus, das der 19jährige Mozart für Mannheims Kurfürsten Karl Theodor 1775 schrieb, wurde von *Heinrich Köhler-Helferich* a. G. mit erstaunlichem Verständnis und witzigster Bühnenlaune höchst wirksam inszeniert. Die musikalische Leitung lag in den bewährten Händen Dr. *Cremers*, das reizende Bühnenbild steuerte *F. Kalbfuß* (Darmstadt) a. G. bei. In den Hauptrollen boten die Damen *Gelly*, *Heiken*, *Buchner* und *Hillengaß*, die Herren *Kuppinger* und *Bartling* durchweg reife Leistungen. Es war wirkliches Ensemble-

spiel auf der Bühne! Zum Schluß großer Erfolg für alle Beteiligten.
Schon kurz vorher hatte Köhler-Helffrich seine ausgeprochene Regiebegabung in einer Neuinszenierung von Verdis »*Traviata*« überzeugend unter Beweis gestellt. Die schöne Aufführung, mit *Gertrud Gelly* in der Titelrolle, wurde von Chordirektor *Klauß* mit meisterhafter Technik dirigiert und hatte ausgezeichneten Erfolg.
Auch ein Lebender kam an der Mannheimer Oper wieder zu Wort: der Münchener *Hans Grimm* mit seiner Rokoko-Oper »Blondin im Glück«, deren phantastisch-graziösen, die Geister E. T. A. Hoffmanns beschwörenden Text er sich nach einer Novelle von Zschokke selber schrieb. Grimms neuromantisch-farbige, von Strauß und den französischen Impressionisten deutlich gespeiste, wundervoll instrumentierte Musik wurde von Dr. Cremer am Pult liebevoll ausgedeutet. In der Hauptrolle gefiel *Max Reichart* sehr. Ihm zur Seite standen die Damen *Heiken* und *Ziegler* in gesanglich höchster Form. Sehr lustig der alte Diener Anselmo, den *Hölzlin* mit kauzischen Zügen ausstattete. Imponierend der Magier Abubekr *W. Trieloffs*. Grimms Oper litt einigermaßen unter dem mißglückten szenischen Rahmen, in den sie in Mannheim gestellt war und in dem sich auch Dr. *Heins* gutintentionierte Regie nicht frei zu bewegen vermochte.

Hans F. Redlich

* K R I T I K *

BÜCHER

HANS JOACHIM MOSER: *Joh. Seb. Bach.* Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.
Diese Bach-Biographie wird — trotz der Sintflut der Bach-Literatur in diesem Jahr — einen dauernden Nachhall und bleibende Anerkennung finden. Der Verfasser legt auch mit dieser Arbeit Zeugnis ab für seine außerordentlich vielseitige und bewegliche Arbeitskraft, der es hier gelingt, ein lebensvoll-anziehendes Bild der Erscheinung des Thomaskantors zu entwerfen und dieses Bild mitten in die Gegenwart hineinzustellen: sei es nun, daß er die Aufführungsprobleme schlagend und sicher umreißt, sei es, daß er die Lebenshaltung des Barock aus dem gesamtdeutschen Lebensraum erkennbar werden läßt, immer ist es die gegenwartbezogene lebendige Schilderung, die diese Biographie einem großen Kreise sicher wertvoll werden läßt. Mit Recht beschränkt sich der Verfasser in der Darstellung der biographischen Tatsachen auf einen kurzen Bericht, während er für Werk und Stil, für die Aufführungsprobleme, wie für die geistesgeschichtliche und musikgeschichtliche Einbettung den Hauptumfang des Buches sich vorbehielt. Es wäre unmöglich, hier der Überfülle des verarbeiteten Stoffes, der vielseitigen Beleuchtung, den reichen Anregungen für jedermann gerecht zu werden, manchmal scheint uns sogar, daß die vielgespiegelte Durchleuchtung Bachs und seines Lebensraumes ein wenig den Leser blende, auch sind an die philologische Zuverlässigkeit keine Höchstanforderungen gestellt, trotzdem wird man nicht verkennen, daß diese Biographie vielleicht die beste ist, die wir besitzen. Denn Moser hat mit ihr zwei Aufgaben erfüllt, die uns sonderlich für eine Biographie Bachs gestellt zu sein scheinen: einmal hat er neben der Breite eines Spitta, der gewissen Einseitigkeit Schweitzers und der privaten unverbindlichen Schilderung Terrys an Umfang und Handlichkeit das getroffen, was er sich in seinem Vorwort zum Ziel gesetzt hat: »ein knappes Werk, das den Musiker und Musikfreund in die Fragen der Bach-Praxis rasch einführt«, zweitens ist es ihm gelungen, sich zum Sprecher unserer zeitgenössischen Bach-Anschauung zu machen, die von dem absoluten Musiker, dem Maler, dem Esoteriker Bach zu der Gestalt des allumfassenden deutschen Meisters zurückkehrt, dazu ist besonders auf das letzte Kapitel Mosers »Bach und wir« hinzuweisen. Die Erfüllung dieser beiden Ansprüche läßt alle sonstige Kritik weit hinter sich, denn mit dieser Leistung ist erst das erreicht, was gemeinhin von allen Biographien zu verlangen wäre: daß es sich nicht um ein geschickt und geistreich zusammengetragenes Vermitteln von Fakten und Historie handeln darf, sondern daß allein der *musikerzieherische* Wert in der *Gegenwart* ausschlagend für die Bedeutung einer biographischen Darstellung sein kann.

In diesem Sinne dürfte die Bach-Biographie Mosers das ihrige geleistet haben und in Zukunft in sicher weitester Verbreitung noch leisten: nur wem es gelingt, einen deutschen Meister und sein Werk so lebendig als irgend möglich unserem gesamtdeutschen Lebensraum einzufügen und beispielhaft herauszuheben für unser gegenwärtiges Leben und Sein, wird als Berufener zu gelten haben. Dem deutschen Volke ist eine Bach-Biographie gegeben, die mehr als musikalische Bildung und biographisches Wissen vermittelt, die vielmehr Weiser und Erzieher deutscher Musikpflege zu sein berufen ist. *Werner Korte*

KARL STABENOW: *Johann Sebastians Sohn. Ein Musikerschicksal zur Zeit Friedrich des Großen.* Gustav Schloeßmanns Verlagsbuchhandlung (Gustav Fick), Leipzig und Hamburg.

Von Friedemann Bach, dem Ältesten der Bach-Söhne, kennt man ein Porträt (Maler unbekannt, Original in der Städtischen Sammlung zu Halle), das in faszinierender Weise die legendenumsponnene Gestalt widerspiegelt. Das Antlitz ist schon etwas greisenhaft. Die Augen blicken scharf, umspielt von einem Blinzeln. Der Mund verächtlich schief gezogen, aber unerhört ähnlich dem des Vaters. Eine Hand mit langen, knochigen Fingern rafft den pelzbesäumten Überrock zusammen. Ein Schlapphut bedeckt die Locken. Etwas Hochfahrendes, Pompöses spricht aus der ganzen Geste, der man anmerkt, daß sie »gestellt« ist. Hinter diesem Schein verbirgt sich eine erbärmliche Lage. So hat der vielgelesene (und heute noch nicht verschwundene) Brachvogel seinen Friedemann aufgefaßt. Sein Roman ist eine Mischung von zusammengelogenem Zeug und psychologischen Wahrscheinlichkeiten. Er ist durch und durch literatenhaft. Aber es ist ein Erzählertempo darin. Ein paar Seiten sind fast Genieblitze inmitten einer Kolportage. Die Musikwissenschaft hat mit dem Brachvogelschen Friedemannbildnis längst abgerechnet, und nun hat es im Bach-Jahr Karl Stabenow unternommen in volkstümlicher Form gegen Brachvogel Front zu machen. Stabenows »Musikerschicksal« kann nicht der epischen Dichtung beigezählt werden. Dazu ist die Könnerschaft und das Künstlertum des Verfassers zu gering. In diesem Buch strömen keine poetischen Quellen. Auch als Essay kann es nicht gelten, dazu sind die psychologischen Linien nicht geistvoll genug gezogen. Gleichwohl sei dieses »Musikerschicksal« namentlich Laienkreisen empfohlen, denn es enthält ziemlich lückenlos das Material, das die neueste Forschung über Friedemann ans Licht gebracht hat. Der mitzuteilende Stoff wird mit sehr viel Begeisterung vorgetragen.

Unterschlagen wird, daß Friedemann, aus welchen Motiven es auch geschehen sein mag, in Halle ein Werk seines Vaters für das seine ausgegeben hat. Man erfährt nichts von Friedemanns Heirat und nichts von der Patenschaft der Geheimrätin von Dieskau für Friedemanns Sohn. Statt dessen bekommt eine sentimentale Liebschaft auf der späteren Wanderschaft (mit »Doris«) eine viel zu gewichtige Betonung. Über Friedemanns Kompositionen, die zwar zu einem neuen Stil hindrängen, aber doch erstaunlich hinter dem genialischen Lebensstil ihres Schöpfers zurückbleiben, weiß der Verfasser nur einige nichtsbedeutende, schöngefärbte Floskeln zu sagen. Er verschweigt schamhaft, daß Friedemann in Berlin eine junge Jüdin, Sara Levi, geborene Itzig, unterrichtet hat, deren Enkel kein Geringerer als Felix Mendelssohn war. Mit Ehrenrettung und Verhimmlung ist die Gestalt Friedemanns nicht in ein bluthaftes Dasein zurückzurufen. Wer sich mit ihm künstlerisch einläßt, muß den Teufel im Leibe haben, und er muß imstande sein, einen Empörer, einen Rebellen zu zeichnen, der unter der sozialen Situation des Musikers im 18. Jahrhundert leidet und damit bereits zum Titanentum eines Beethoven und Richard Wagner eine Beziehung hat. »Ich informiere nicht!« äußert sich Friedemann gelegentlich, als man ihm im Hause von hohen Personen Klavierunterricht zumuten wollte. Auch fällt bei ihm wie in Vorahnung der großen Revolution das Wort vom »Adelsgeschmeiß«. Dem Buche Stabenows ist als Friedemann-Bild der Kupferstich von Schwenterley nach einem Gemälde Matieus' (Staatsbibliothek Berlin) beigeheftet. *Alfred Burgartz*

RUDOLF SCHROEDER: *Studien zur Geschichte des Musiklebens der Stadt Dortmund.* Bärenreiter-Verlag, Kassel 1934.

In der Reihe der von Karl Gustav Fellerer begründeten und neuerdings von Werner Korte weitergeführten »Münsterischen Beiträge zur Musikwissenschaft« legt Rudolf Schroeder eine Art Entwurf einer Musikgeschichte der Stadt Dortmund vom Mittelalter bis zum Ausgange des 19. Jahrhunderts vor. Ausgehend von einer mehr notizenmäßigen Darstellung des Musik-

lebens im mittelalterlichen Dortmund kommt der Verfasser in den nachfolgenden Kapiteln, für die auch die Quellen ergiebiger sind, zu einer Schilderung des reformatorischen Einschlages in die Musikpflege der Stadt Dortmund im 16. Jahrhundert und im weiteren Verlaufe zu einer Erhellung der mannigfachen musikalischen Triebkräfte, die Dortmund im Jahrhundert des Dreißigjährigen Krieges bewegten. Weiteren Raum in diesem Büchlein nimmt die Aufzählung der musikalischen Ereignisse vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ein, für die dem Autor, wie der sehr ausführliche Anmerkungsapparat beweist, gegenüber den früheren Kapiteln erklärlicherweise reichere Überlieferungen zur Verfügung standen. Bemerkenswert an der Schroederschen Studie ist vor allem, daß sie sich nicht allein auf eine Zusammenstellung von Tatsachenmaterial beschränkt, sondern mit Glück ansatzweise auch soziologische Gesichtspunkte auswertet. Vorzüglich ist Schroeders Arbeit als ein Beitrag zu einer Musikgeschichte der Landschaft Westfalen anzusehen. *Gerhard Kaschner*

WILHELM ALTMANN: *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon. Für Musiker und Freunde der Tonkunst. Begründet von Paul Frank. 14. stark erweiterte Auflage.* Verlag: Gustav Bosse, Regensburg, 1935.
Wer eine hochgelehrte Enzyklopädie in seinem Bücherschrank stehen haben will, kauft sich das zweibändige Musiklexikon von Riemann. Das Musiklexikon von Moser, das in nicht geringerem Maße profundes Wissen bietet, aber die wissenschaftliche Strenge durch eine Eleganz der Feder künstlerisch aufgelockert hat, ist ein Einbänder, und kann sich rühmen, eine Totalität der Sachartikel mit einer erklecklichen Menge von Personennamen zu vereinen (mit dem »Moser« an Bord, kann man das Tönemeer der alten und neuen Musik glänzend durchsteuern). Das Lexikon von Altmann-Frank im Bosse-Verlag ist, wie schon der Titel besagt, eine bewußte Beschränkung auf das Biographische, aber es hat aus dieser Not eine Tugend gemacht und ist in seiner Vollständigkeit einfach unerreicht. Prof. Altmann ist das Muster eines Lexikographen, dem kein Name, sei er in Serbien renommiert oder sonstwo in einem Erdteil, entgeht. Von Produzierenden, die sich in ein Pseudonym gehüllt haben, zieht er den Schleier. Er vermehrt die üblichen Alphabete um eine erstaunliche Liste von Bühnenkünstlern und Künstlerinnen, bringt sogar Operettensoubretten (sofern sie historisches Gewicht besitzen) und Librettisten. Den Kenner, der notabene aus eigener Anschauung vielfach und aus einer reichen Kritikerpraxis schöpft, spürt man in den klug gewählten, belichtenden »Beiwörtern«. Er führt Dinge an, die heute besonders interessieren: so z. B. daß Max Bruch, der sich immer noch im Konzertleben erhält, nachweisbar arisch ist. Wer den Brüdern Adolf und Fritz Busch nachtrauert, erfährt, wo sie jetzt wirken. Die allerjüngste Generation ist liebevoll berücksichtigt, und die Veränderungen in den Positionen prominenterer Leute sind offenbar bis zum Herbst 1934 wahrgenommen (Böhm gilt noch als Hamburger Kapellmeister, er ist aber jetzt in Dresden). Gelegentlich scheint aber doch der vorgezeichnete Raum zu knapp, denn unter der Angabe »Fritz Böhme — Schöpfer der Entwicklungssonate und der Doppelvariation« kann sich der Laie so gut wie gar nichts vorstellen. 4 Lieferungen, von Aachen (Hans v.) bis Gianetti (Giov.), sind in unseren Händen, und man bestätigt dem Herausgeber dieses Werkes gern, daß die Musikwelt die Fortsetzungen begierig erwartet.
Alfred Burgartz

TOTTMANN-ALTMANN: *Führer durch die Violin-Literatur, 4. Auflage.* Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig.
Der von Albert Tottmann angelegte Führer war inzwischen veraltet, und er erfaßte auch nur die Violinliteratur bis zum Jahre 1900. Professor Dr. Wilhelm Altmann hat das wichtige Nachschlagewerk vollständig überarbeitet und bis auf die Gegenwart fortgeführt, die Urteile über die einzelnen Werke revidiert, das Ganze also zu dem maßgeblichen und lückenlosen Führer durch die gewaltige Geigenliteratur gestaltet. Von dem in Lieferungen erscheinenden Werk liegt erst der Anfang vor. Eine kritische Würdigung läßt sich erst nach Abschluß vornehmen. *Herbert Gerigk*

OTTO A. BAUMANN: *Das deutsche Lied und seine Bearbeitungen in den frühen Orgeltabulaturen.* Verlag: Bärenreiter, Kassel 1934.
Diese sehr sorgfältige und verdienstvolle Arbeit unternimmt den Versuch, aus einer großen Anzahl von Tabulaturen des 15. und 16. Jahrhunderts die in ihnen verwendeten Liedmelodien wieder herauszulösen. Auf der im wesentlichen von Schering ausgebauten Erkenntnis, daß die Orgeltabulaturen Liedmelodien in ko-

lorierter Form vorbringen, sich stützend untersucht Baumann 73 Melodien, die er mit Hilfe von Konkordanzen und beigezogenen Vokalsätzen von der instrumentalen Kolorierung zu befreien sucht, um die ursprüngliche (gesungene) Gestalt wieder zu erhalten. Hier ist nicht der Ort, seine Methode im einzelnen einer fachwissenschaftlichen Kritik zu unterziehen, immerhin kann gesagt werden, daß die Dekolorierung der Melodien nicht immer überzeugend gelungen scheint, Baumann selbst hält die Ergebnisse dieses Bemühens für »meist befriedigend«. Es fragt sich, wie weit mit der sog. »Dekolorierung« zugleich auch das lebendige Wildgewachsensein der Melodien mit zerstört wird, ob nicht schließlich — wie bei den Baumannschen Ergebnissen — nur das Gerippe aus einem blühenden Leib herausgeschält ist. Aus diesem Grunde ist auch die wissenschaftliche Brauchbarkeit der Baumannschen Ergebnisse beschränkt. Der Verfasser bezeichnet die Darstellung der Kompositionstechnik der untersuchten Orgelstücke als eine der nächsten Aufgaben; man vermag aber nur schwer einzusehen, wie das auf Grund der doch schließlich nicht einwandfrei bestimmten Cantus firmi geschehen soll. Trotzdem gibt die Arbeit einen sehr wertvollen Einblick in die Werkstatt früher deutscher Orgelmusik und wird aus diesem Grunde unentbehrlich werden, gleich ob man hier und da nicht zustimmen kann. Die sorgfältige quellenkritische und bibliographische Arbeit verdient ihre besondere Anerkennung.

Werner Korte

LEOPOLD KICQ: *A tous les instrumentistes.* Chez Bosworth & Co., Bruxelles. / Chez l'auteur. Mons.

Ein Schulmann, ein verdienstvoller Konservatoriumsprofessor für Klavier, hat diese rund 100 Seiten geschrieben. Er gibt aus dem Schatz seiner jahrelangen Beobachtungen dem Lehrer Ratschläge, wie er den Schüler (einen Normalschüler) zu behandeln hat. Das Physiologische spielt bei diesen Ratschlägen eine große Rolle, und wie ein Arzt spricht der Verfasser sehr viel von der Tätigkeit der Nerven und Muskeln. Die wichtigsten Leitsätze seien hervorgehoben. Um Gedächtnis und Spieltrieb beim Schüler zu entwickeln, soll man ihn nicht mit Ermahnungen belasten, sondern seinen Ehrgeiz stacheln. Man soll seine Aufmerksamkeit nicht allzu lange in Anspruch nehmen. Am Ende der Stunde soll der Schüler über seine Eindrücke resümieren (womöglich, indem er sich dieselben aufzeichnet). Das Auswendigspiel ist auch aus dem Grunde zu pflegen, weil der Schüler dabei sich selbst mehr zuhört. Der Lehrer spiele vor, mache aber nicht sein Objekt zum Papagei. Ruhepausen sind einzuschieben, weil in ihnen die Erkenntnis reift. Der zweite Teil dieser Erziehungsschrift von Prof. Kicq fordert zur Stellungnahme heraus, denn hier wird die Ansicht vertreten, daß Sport und Gymnastik dem reproduzierenden Künstler nicht eben förderlich seien. Prof. Kicq behauptet, die Muskeln würden dabei in einer unerwünschten Richtung entwickelt (S. 69). Es wäre angezeigt, daß sich moderne Klavierpädagogen oder Geigenlehrer dazu äußerten! Ein Max Reger hat bekanntlich bei seinem Einjährigendienst Gewehrgriffe geklopft, und es hat seiner stupenden Klaviertechnik nicht geschadet; mehr noch: er hat das berühmteste *pianissimo* seiner Zeit besessen. Überhaupt herrscht eine gewisse bürgerliche Ängstlichkeit in diesem Buch, und man kann sich eines freundlichen Lächelns nicht erwehren bei den Gesundheitsvorschriften und Ernährungsmaximen, die das »künftige Genie« befolgen soll. Absolut richtig sind Prof. Kicqs Meinungen über die »Methode«. Der Zeitaufwand fällt nicht so sehr ins Gewicht, wie die Energie, die man für eine Arbeit mitbringt. Man muß wissen, was man will, und ein Hinkender kommt (nach einem philosophischen Satze Bacons) auf geradem Wege schneller als ein Verirrter zum Ziel. Um gut zu unterrichten, muß man dem Schüler Aufgaben geben, die seinen Nöten am meisten dienlich sind. Nicht nach den Nummern unterrichten, wie sie etwa in der Klavierschule vorgedruckt sind, sondern individuell. Sofortige Korrektur, auch bei dem kleinsten Fehler. Auch darüber aber läßt sich streiten, denn es ist bekannt, daß die Meister mit Vorliebe erst bei der Wiederholung verbessern (ja sogar die Schüler die Fehler selbst finden lassen). Weiter verlangt Prof. Kicq: Keine zu schweren und nicht zu große Lektionen. Der Schüler muß lernen, die Noten gruppenweise aufzufassen. (Analyse, Phrasierung.) Das Schlußwort handelt von den Eltern, die oft schwer zu überzeugen sind, daß ihr Sproß nicht bereits die künftige Ruhmesgloriole ums Haupt trägt. (Stoßseufzer aus der Talentberatungsstelle: Wie sage ich's den harrenden Müttern und Vätern?)

Alfred Burgartz

KURT SCHLENGER: *Eignung zum Blasinstrumentenspiel (= Schriften zur praktischen Psychologie Bd. 2).* Verlag: Franz Burgartz, Dresden-A. 1.
Es ist noch nicht lange her, daß man angefangen hat, diejenigen, die ein Blasinstrument erlernen wollen, daraufhin zu untersuchen, ob ihre Lippen und Zähne für das betreffende Instrument auch geeignet sind, denn grundverschieden ist z. B. der Ansatz eines Flötisten und Posaunisten. Es leuchtet ein, daß nur durch solche Untersuchungen Mißgriffe in der Berufswahl vermieden werden können, denn ein Mensch mit ungeeigneten Lippen wird, mag er auch noch so musikalisch und fleißig sein, nie ein guter Flötist werden können. Wenn auch schon einige Untersuchungen über die Eignung zum Blasinstrumentenspiel vorliegen (wichtig sind besonders des Zahnarztes *Arthur Mette* Schriften, vor allem »Zahntechnik und Tonkunst«), so gebührt dem bekannten Flötisten Dr. Schlenger doch das Verdienst, im Zusammenhang diese wichtige Materie untersucht und dargestellt zu haben. Sein Buch, das den Untertitel führt: »Beiträge zur Physiologie und Pädagogik des Blasinstrumentenspiels unter besonderer Berücksichtigung der Flöte«, und nicht weniger als 72 Abbildungen enthält, müßte zum mindesten jedem Lehrer eines Blasinstruments bekannt sein; seine Benutzung ist ungemein erleichtert, da ein ausführliches Inhaltsverzeichnis und ein sorgfältiges umfangreiches Sachregister beigegeben sind. In der Einleitung ist auch eine geschichtliche Entwicklung des Flötenspiels gegeben. Die Untersuchungen sind nur mit Berufsbläsern angestellt. Nicht einsehen kann ich, daß dabei von Frauen ganz Abstand genommen ist, denn es gibt doch eine ganze Zahl von berufsmäßigen Flötistinnen. Wünschenswert wäre es wohl auch gewesen, daß sich der Verfasser bei den Blechblasinstrumenten nicht auf das Horn beschränkt hätte; ist doch z. B. ein für die Posaune brauchbarer Mensch für das Horn nicht verwendbar und umgekehrt. Sehr interessant ist der Hinweis, daß gute physiologische und anatomische Voraussetzungen auch auf einem nicht ganz einwandfreien Instrument die Entfaltung tonlicher und technischer Qualitäten ermöglichen. Der Verfasser glaubt auch feststellen zu können, daß Überanstrengungen bei Bläsern, die über einigermaßen dem Instrument entsprechende Eigenschaften verfügen, im Sinne einer Unfähigkeit, weiter spielen zu können, nur sehr selten vorkommen. Ebensosicher erscheint es ihm, daß Schmerzen und

krampfhafte Erscheinungen in der Blasmuskulatur auf falsche Spielmethoden zurückzuführen sind. Daß er ein entschiedener Anhänger der Böhmflöte ist, sei schließlich noch bemerkt.
Wilhelm Altmann

ROBERT HÜTTL: *Die Ausbildung des rechten Armes im Violinspiel.* Leykam-Verlag, Graz.
Der Fehler beim Unterricht im Violinspiel, die linke Hand mehr zu berücksichtigen und zu exerzieren, ist vielleicht mehr verbreitet als man gemeinhin annimmt. Aber die beste Virtuosentechnik ist wertlos, wenn der rechte Arm versagt, wenn die Bogentechnik nicht Schritt hält mit der Fingerfertigkeit der linken Hand. Der Konzertmeister Robert Hüttl vom Städtischen Opernorchester in Graz unternimmt es, in einer kleinen Broschüre nicht nur allgemein verbreitete Fehler in der Erziehungsmethode aufzudecken, sondern — was wertvoller — zu zeigen, wie sie umgangen, oder wenn sie sich schon eingeschlichen haben, wieder behoben werden können. Wichtig dabei ist grundsätzlich eine richtige Bogenhaltung und -führung, damit verbunden die Schulung der rechten Hand und der Finger. Hat man sich alles angeeignet, was Hüttl empfiehlt, dann wird fortschreitend die Bogentechnik durch die verschiedensten Stricharten vervollkommnet. Dabei werden die Möglichkeiten des Solospiels ebenso berücksichtigt wie das Orchesterspiel. Was Hüttl zu sagen weiß, ist das Ergebnis einer mehr als dreißigjährigen Unterrichtspraxis. Den Erläuterungen sind zum besseren Verständnis Notenbeispiele beigegeben.
Rudolf Sonner

MUSIKALIEN

GUSTAV FRIEDRICH SCHMIDT: *Die Königskinder. Eine deutsche Volksballade für Sopransolo, gemischten Chor und großes Orchester.* Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.
Mir liegt von diesem Werk leider nur der Klavierauszug ohne Instrumentationsangaben

vor, an Hand dessen es an vielen Stellen nicht recht möglich ist, sich den originalen Orchesterklang zu vergegenwärtigen. Der Komponist faßt das alte deutsche Volkslied von den beiden Königskindern dramatisch an, hebt also die einzelnen Strophen mit ihren erregten Reden und Widerreden charakteristisch musikalisch ausgedeutet scharf voneinander ab. Die alte Weise dient mehr als cantus firmus. Auch das Orchester ist von dramatischer Bewegung erfaßt: ihm obliegt die Schilderung und Untermalung der Stadien jenes Dramas. Man kann jedoch nach dem Studium dieses Werkes nicht umhin, die Frage aufzurollen, ob dem Charakter des alten Liedes nicht doch die möglichst schlichte, objektivierte Form eines einfach harmonisierten Satzes näher kommt, als diese mit viel technischer Finesse gemachte, fast opernhafte Chorszene. *Richard Petzoldt*

MUSIKALISCHE FORMEN IN HISTORISCHEN REIHEN. *Herausgegeben von Heinrich Martens. Band 13: Die Programm-Musik. Bearbeitet von Kurt Schubert.* Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Die Einleitung kommt über die Feststellung, daß Programm-Musik kein selbständigerFormbegriff ist, sondern alle formalen Möglichkeiten sich zu eigen machen kann, zu sorgsamer Abwägung. Sie gliedert nach Objekt (Charakterstück), Affekt (der »absoluten« Musik am nächsten stehend) und Vorgang (dem engeren Bezirk schildernder Musik). Durch diese »Querverbindung« ist mehrfach auf andere Bände der Sammlung Bezug genommen. Daher werden auch die französischen Clavecinisten nicht besonders durch Beispiele belegt. Die geschichtliche Einführung, die auch den Jagd- und Marktszenen der a-cappella-Zeit gebührende Berücksichtigung schenkt, ist durch manch treffendes zeitgenössisches Wort belebt und bewirkt auch, daß bei diesem scheinbaren Außenbezirk der Blick nach *innen* gerichtet wird. Die Beispielsammlung umfaßt neun zeitlich geordnete Gruppen, die, soweit es möglich ist, ein ziemlich umfassendes Material darbieten. Bindung an den Raum zwingt stellenweise zu Kürzungen. Da die Verleger neuere Programm-Musik zum Nachdruck nicht freigegeben haben, so hat der Herausgeber einige schmucke Stücke beigesteuert. *Carl Heinzen*

HELLMUTH WEISS: *Deutsches Gebet. Nach Gedichten von Paul Kaestner. Kleine Kantate für Singstimmen und Instrumente.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Eine recht knapp und kernig angelegte Kantate, die mit Einschluß von zwei Zwischenspielen fünf Sätze umfaßt. Für die einfachste Ausführung sind Frauen- oder Kinderchor und drei Geigen erforderlich, eine Spielanweisung gibt Auskunft über wirksame Erweiterungen der Besetzung. Das Einströmen von Kirchentonartlichem verleiht dem Ganzen etwas holzschnittartig Herbes. Obwohl der Zusammenklang oft sehr frei und kühn ist, werden die Stimmen doch überall so melodisch geführt, daß diese Schwierigkeiten verhältnismäßig leicht zu überwinden sind. *Carl Heinzen*

JOH. FR. REICHARDT: *Sechs Chorlieder für vier Singstimmen zu Texten von Goethe. Herausgegeben von Josef Müller-Blattau.* Verlag: Edition Bisping, Münster i. W.

Es sind sogar *sieben* Chöre, da die erste Nummer zwei selbständige Sätze enthält. Die einfacheren dieser Lieder können sich vom Zopf nicht ganz frei machen, werden aber wegen ihrer ausgezeichneten Behandlung bei herzhafter Wiedergabe auch in kleiner Besetzung noch immer starke Wirkung ausüben. Ein Wunder geschieht bei den größeren Sätzen: die kühne Harmonik und die edle und schöne Melodieführung lassen Schubert mit aller Einprägsamkeit schon vorahnen. Einige Gesänge hat der Herausgeber ohne Schädigung mit gekürztem Text veröffentlicht, im übrigen dem Original volle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Druckversehen in den Versetzungszeichen lassen sich leicht berichtigen. *Carl Heinzen*

HERMANN BLUME: *»Hymne der Arbeit«. Ausgabe für Gesang und Klavier für gemischten Chor und für Männerchor. — »Deutsches Dankgebet«. Ausgabe für Gesang und Klavier für gemischten Chor und für Männerchor.* Verlag August Cranz, Leipzig.

Der geistige Boden, auf dem diese Lieder entstanden sind, ist das patriotische Männerchorlied des vorigen Jahrhunderts. Das Wertvollere ist die »Hymne der Arbeit«, die, besonders in der Bearbeitung für gemischten Chor, stärkere Wirkungen zu erzielen vermag. Die verschiedenen Bearbeitungen sichern beiden Werken jedoch zahlreiche Verwendungsmöglichkeiten. *Herbert Müntzel*

ERNST PEPPING: *»Spandauer Chorbuch«, zwei- bis sechsstimmige Choralsätze für das Kirchenjahr, Heft I: Advent.* Verlag: C.Schotts Söhne, Mainz und Leipzig.

Das Wesentliche an diesem Heft von dem Leiter der Berliner Kirchenmusikschule, Gerhard Schwarz, ist in dem Vorwort zum »Spandauer Chorbuch« ausgesprochen. Wir lesen da: »Das Chorbuch spricht die Sprache der Zeit in unmißverständlicher Weise. Wo die Sprache nicht verstanden werden sollte, bedarf es einer um so dringenderen Einarbeitung und Bemühung um eine dem Werk entsprechende Darstellung.« »Sprache der Zeit«, das soll hier heißen: Streng polyphone Stimmführung, die auch vor gelegentlichen Härten (Sekundparallelen im Chorsatz) nicht zurückscheut.

Herbert Müntzel

JOHN JULIA SCHEFFLER: *»Das Lied vom neuen Reich«, für Volkschor (ein- oder zweistimmig) mit oder ohne Begleitung. »Kamerad, deutscher« für vierstimmigen Männerchor.* Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Erzeugnisse, die zum »Gangbaren« in der Männerchorliteratur gehören! Man merkt den gewiegten Männerchor-Dirigenten heraus.

Herbert Müntzel

KARL FRIEDRICH ABEL: *op. 8 Nr. 3, Streichquartett. Hrsg. von W. Hillemann.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Von den Streichquartetten dieses Bach-Schülers, der ein berühmter Gambenvirtuos gewesen ist und sich um das Londoner Konzertleben sehr verdient gemacht hat, war 1931 die erste Nummer des op. 8 in einem Neudruck herausgekommen. Die jetzt als Nr. 61 der von Hugo Riemann begründeten Sammlung »Collegium musicum« erschienene Nr. 3 wird allen Freunden der Hausmusik sehr willkommen sein. Sie besteht aus drei Sätzen, von denen der langsame zweite und der abschließende dritte, eine besonders ansprechende Gavotte, recht kurz sind. Breiter ausgeführt ist der erste Satz, dessen zweites Thema erst am Anfang des zweiten Teils steht. Alle Sätze bringen urgesunde, gut gearbeitete und auch gut klingende Musik. Das Werk ist leicht auszuführen. Die erste Violine geht nicht über die dritte Lage hinaus. Sie hat fast immer die Führung. Das Violoncell gibt meist nur die Baßunterlage ab; nur im ersten Satze hat es kleine hervortretende, etwas höher gelegene Stellen.

Wilhelm Altmann

MARKUS KOCH: *»Wir«, »Bekenntnis«, »Du sollst an Deutschlands Zukunft glauben« und »Gebet«, op. 79a—c, für ein- oder mehrstimmigen Chor und Klavierbegleitung.* Musikverlag Max Hieber, München.

Die Kompositionen sind nicht gerade sehr originell, aber doch brauchbares Liedgut, das auch von Solosängern gesungen werden kann; denn die wenigen mehrstimmigen Stellen zeigen nur harmonische Füllstimmen, die auch fortfallen können.

Herbert Müntzel

FRIEDRICH WELTER: *»Drei Elegien«, op. 15 für Sopran und Klavier.* Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Feinsinnige Liedkunst, deren Empfehlung dem Kritiker leicht gemacht wird.

Herbert Müntzel

EMIL JÜRGENS: *»Ein frischer Strauß aus Hermann Löns' Kleinem Rosengarten«, zwölf Lieder für die deutsche Jugend.* Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Schon wieder einer, der diese schönen Texte komponiert hat; so denkt mancher sicher zunächst. Doch in diesem »Strauß« sind auch »Blüten«, so das »Irrkraut« und »Die goldene Wiege«.

Gesetzt sind diese Lieder für ein bis drei gleiche Stimmen, darunter einige mit Begleitung von zwei Violinen.

Herbert Müntzel

HEINZ TIESSEN: *»Unser täglich Brot«, Ausgaben für gemischten Chor und für Männerchor. (Albert Sergel) op. 44,1; Urworte (»Dämon«) (Goethe) op. 44,2 für gemischten Chor;*

JOHN JULIA SCHEFFLER: *»Bruder Malcher«, Humoreske über ein deutsches Volkslied für ein- bis vierstimmigen Männerchor und zwei Trompeten, op. 169;*

HERMANN SIMON: *»Ehre der Arbeit« für vierstimmigen Männerchor (*Freiligrath); sämtlich in Henry Litolffs Verlag, Braunschweig (Chor-Collection Litolff).

Als wertvollstes Chorwerk unter den vom Verlag Litolff vorgelegten kann sicherlich der Spruch »Ehre der Arbeit« von Hermann Simon angesehen werden; von besonderer Eindringlichkeit ist dabei der erste, wohl auch gelungenste Teil. — Das Variationenwerk für Männerchor »Bruder Malcher« verrät den gewiegten Männerchorkomponisten, der um alle Wirkungen weiß, der auch, das ist schon seltener, über kontrapunktisches Können ver-

fügt; trotzdem gibt man dem kleinen Chor von Simon den Vorzug.
Stilistisch uneinheitlich sind die beiden Chöre von Tiessen. Der Chor »Urworte« wirkt dabei in gewisser Hinsicht wie eine Erinnerung an die »Musik« einer noch nicht lange vergangenen Zeit. Schön sind die Worte von Albert Sergel. *Herbert Müntzel*

FRITZ SPIES: *Spielmusik für Melodie-Instrumente oder für Klavier zu zwei Händen für Gymnastik, Tanz, Kindergarten und Hort.* Verlag: J. Rieter-Biedermann, Leipzig.

Die Grenze der Gebrauchssphäre dieser neuen Spielmusik von Fritz Spies ist, wie der Titel schon besagt, ziemlich weit gezogen. Man weiß ja zur Genüge, daß für Gymnastik und Tanz lange Zeit eine Musik gefehlt hat, die gerade für diese Übungen und auf Tanz hin geschrieben gewesen wäre. Es ist erfreulich, für unsere Musikkultur, daß sich der Gedanke und seine Verwirklichung zu einer solchen Zweck- und Gebrauchsmusik durchgerungen hat. Spies konzipiert seine Musik vom Rhythmus her mit besonderer Berücksichtigung der Bewegungsakzente. Das bedeutet nicht etwa eine konstruktive Mechanisierung der Musik, vielmehr kann sie dadurch eindringlicher ins Körperliche übersetzt werden. Das eigentlich Musikalische an diesen Spielstücken ist die Vielfalt rhythmisierter Bewegungen. Die Gliederung ist straff und unterliegt dem Gesetz der Symmetrie. Die Taktbewegungen folgen der einfachen Struktur des Volksliedes und des Volkstanzes. Beim Spielen mancher dieser Stücke hat man das Empfinden, daß der Komponist Körperbewegungen, die ihn optisch beeindruckten, in akustische Wirkungen übersetzt, weil sie eben aus der Improvisation zu gymnastischen Übungen und zum Tanz entstanden sind. Die melodischen Sprung- und Fallakzente sind so gut gesetzt, daß Gestik und Mimik vom Hörer — bei einiger Auflockerung — unbedingt getroffen werden müssen. Die Tonbewegungen sind gestrafft durch ihre motorische Spannkraft. Das alles wird erreicht mit den einfachsten musikalischen Mitteln. Ob es sich dabei um eine rhythmische Studie, um Atemübungen oder um Tänze handelt, immer trifft Spies den richtigen Ausdruck. Er trifft ihn auch, wenn es sich um ausgesprochene Kinderstücke handelt, ohne in eine falsch verstandene Primitivität zu verfallen. Die Spielmusik ist so gesetzt, daß sie vom Klavier allein gespielt werden kann oder in einer entsprechenden Zusammenstellung von Melodie-Instrumenten, die sich aus Blockflöten, Geigen und Violoncelli zusammensetzen, zu denen sich verschiedene Schlagwerkzeuge gesellen können. Bei den einzelnen Spielstücken gibt Spies jeweils eine vorteilhafte Besetzung an, ohne jedoch ihre Freizügigkeit einengen zu wollen. Obwohl auf Tanz hin geschrieben, ergeben die Stücke Übmöglichkeiten im Zusammenspiel, einesteils deshalb, weil die musikalische Substanz genug Spielreiz bietet und andererseits, weil die technischen Anforderungen im Rahmen des Möglichen bleiben. *Rudolf Sonner*

GROSSE MEISTER FÜR KLEINE HÄNDE. *Ausgewählt von Marianne Kuranda.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Wenn auch Oktavengriffe nicht völlig ausscheiden, so werden an die Spannfähigkeit der Hände doch nur geringe Anforderungen gestellt. Die Sammlung enthält Händel, J. S. und K. Ph. E. Bach, Couperin und Rameau, mischt also mit glücklicher Hand Bekanntes und Unbekannteres. Einzelsätze aus größeren Werken sind ungekürzt wiedergegeben. Die Auswahl ist frisch und anregend (z. T. auch betitelte Charakterstücke) und sorgfältig bezeichnet, so daß sie nicht nur für Jugendliche empfohlen werden darf. *Carl Heinzen*

JOS. STUMPP: *Illustrierte Kinder-Klavierschule. Heft 4. (Bilder von Anneliese Stock.)* Kommissionsverlag: Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Den Lernenden frisch und aufnahmefähig zu erhalten, ist eine grundlegende Aufgabe des Unterrichtes. Das erzielt das vorliegende Heft durch Einstreuen zumeist recht lustiger Bilder und Verse, die jeden Teil angenehm würzen und dadurch um so sicherer einprägen. Die Anwendung der Bewegungstechnik entspricht durchaus zeitgemäßenForderungen, das Klangliche ist ziemlich kühn, ohne jugendliches Auffassungsvermögen vor Unlösbares zu stellen. Die Art, wie selbständige Mehrstimmigkeit behandelt wird, erzieht den Schüler vorsichtig zu musikalischem Denken. Alles in allem: ein »spielendes« Lernen. *Carl Heinzen*

HUGO HERRMANN: *»Tagwerksgesänge aus dem Osten«, nach Texten von Rabindranath Tagore (übersetzt von Hans Effenberger) für gemischten Chor und Baritonsolo, op. 82.* Verlag: Ed. Bote und Bock, Berlin.

Es ist so gut wie unmöglich, über dieses merkwürdige Werk mit wenigen Worten ein abschließendes Urteil zu geben. Orientalische Züge, altes liturgisches Gut, organale Harmo-

nik und manches andere sind in einer Weise hier vereinigt, daß es schwer wird, zum Kern des Stilprinzips dieser Komposition durchzudringen. Vertikale Tendenzen überwiegen, horizontale Erfindung ist nur selten zu finden. Ich glaube nicht, daß hier die Zukunft der deutschen Musik liegt, vielmehr, daß auch dieses Werk trotz seiner Fremdartigkeit und scheinbar »modernen« Haltung einer untergehenden Zeit angehört. *Herbert Müntzel*

HUGO KAUN: *»Heimat-Gebet«, Bearbeitung für gemischten Chor mit Orgelbegleitung von Alfred Vogt.*
Die Bearbeitung des Schlußchors aus Hugo Kauns Werk 109 »Heimat« ist für einfachste Verhältnisse bestimmt. Der Chor singt fast durchweg einstimmig. Über die Verwendung des Werks im Gottesdienst kann man geteilter Meinung sein. *Herbert Müntzel*

KURT LISSMANN, *»Vom Menschen«, Kantate für Männerchor mit Begleitung von Trompeten, Hörnern, Posaunen und Pauken (oder Orgelbegleitung) nach Gedichten von Claudius, Rilke, Klopstock.* Musikverlag Tonger, Köln.
Ein sehr eindrucksvolles Stück! Die Musik ist echt empfunden. Möchten sich doch die leistungsfähigeren Männerchöre nun auch dieses Stückes annehmen! Es wird seine Wirkung nicht verfehlen. Erfreulich ist auch, daß für die Begleitung nicht das übliche Klavier herangezogen ist, sondern eine interessante Bläserbesetzung. Den Namen des Autors Kurt Lissmann wollen wir uns merken.
Herbert Müntzel

WERKE FÜR ORGEL

MAX MARTIN STEIN: *Tokkata und Fuge d-moll, Op. 1, für Orgel,* und *Trio-Sonate G-dur, Op. 2, für Orgel.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Diese beiden Erstlingswerke des jungen Komponisten, im Formalen noch von Bach abhängig, verraten so viel Eigenhaltung und Ansätze zur persönlichen Gestaltung, daß man auf die weitere Entwicklung des Komponisten Hoffnungen setzen darf. Den Organisten seien beide sehr sauber gearbeitete Werke bestens empfohlen.

GERARD BUNK: *Passacaglia Op. 40 für Orgel.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Ein sequenzartiges abwärtssteigendes Quartenmotiv bildet die Grundlage des Ostinato, charakterisiert durch die Harmonien a-moll — E-dur — G-dur — D-dur — F-dur — C-dur. Ein technisch anspruchsvolles Werk, aus der Freude an brillanten Wirkungen und Klangeffekten herausgewachsen, dadurch viel zu lang geraten; die Zusammenballung des musikalischen Geschehens auf kürzere Strecken wäre von Vorteil gewesen. In einem pompösen Largamente klingt das Stück aus, nachdem kurz zuvor das »B—A—C—H« in der Oberstimme erscheint. Inhaltlich bleibt das Werk ganz in der Geisteshaltung der Vorkriegszeit befangen.

VEREINIGUNG FÜR MUSIKGESCHICHTE *in Antwerpen, Monumenta Musicae Belgicae (2. Jahrgang), Werke für Orgel von A. van den Kerckhoven (geb. 1565), herausgegeben von Josef Watelet, Lebensbeschreibung von Dr. J. de Jans.* Verlag: »De Ring«, Berchem-Antwerpen.
Nicht nur der Wissenschaftler, sondern hauptsächlich der praktische Organist findet in diesem reichhaltigen Bande hervorragende und blühende Orgelmusik des uns noch fast unbekannten niederländischen Meisters. Hauptsächlich sind es Formen kürzeren Ausmaßes, wie z. B. Versette in den Kirchentonarten, die uns in dieser Sammlung geboten werden und deshalb beim Gottesdienste vielfältige Dienste leisten, aber manche Fantasien von längerer Dauer vermögen auch heute noch im Konzert Interesse für vorbachische altniederländische Orgelmusik zu erwecken. Pädagogen werden viel Brauchbares für den Unterricht in diesem fein ausgestatteten Bande finden.

GUY WEITZ: *Symphony for Organ.* Verlag: J. u. M. Chester, Ltd. London Il.
Die »Symphony«, gewaltig lang, ist in melodischer wie harmonischer Beziehung so matt und einfaltslos, daß man sich wundern muß, wie heutigen Tages noch solche Werke erscheinen können. Die Bezeichnungen der einzelnen Sätze: »Regina pacis«, »Mater dolorosa«, »Stella maris« deuten nicht auf gregorianische Themenverarbeitungen, sondern sollen wohl einen gewissen Stimmungsgehalt vortäuschen.

VERNON BUTCHER: *Transcriptiones from the Art of Fugue for Organ (J. S. Bach) Contrapunktus I u. III.* Verlag: Oxford University Press, London W 1.

Ein brauchbares Stück in dieser Bearbeitung für Orgel, die sich notengetreu an Bachs »Kunst der Fuge« hält.

Anton Nowakowski

* ZEITGESCHICHTE *

OPERNSPIELPLAN

G. Fr. Händels späte Oper »Alcina« wurde in einer Bearbeitung von *Th.* W. *Werner* vom Städtischen Opernhause zu Hannover mit großem Erfolge aufgeführt.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Die Uraufführung und Erstaufführungen des Cellokonzertes mit Orchester von *Emil Frey* wurde *Paul Grümmer* übertragen, ebenso das neueste Werk *Paul Graeners*, eine Violoncell-Klavier-Sonate.

Die Uraufführung des Chorwerkes »*Des Geistes Schwert*« des Bamberger Tonsetzers *Lucas Böttcher* fand unter Leitung von Dr. *Robert Laugs* in Kassel statt. Sämtliche gemischten Chöre Kassels und das Kurhessische Landesorchester hatten sich zur Verfügung gestellt.

TAGESCHRONIK

Das *Amt für Chorwesen und Volksmusik* innerhalb der Reichsmusikkammer veranstaltet mit Unterstützung des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung folgende staatlichen Fortbildungslehrgänge für Chordirigenten: 17. bis 22. Juni: Arbeitslager in der Jugendherberge »in Warndt«, Ludweiler im Saargebiet; Leiter: Kapellmeister *Erich Sauerstein* (weitere Dozenten werden noch bekanntgegeben); 24. bis 29. Juni: Arbeitslager im Ostlandlager Pfahlbude bei Braunsberg: Leiter Prof. Dr. *Müller-Blattau*; Dozenten Prof. Dr. *Roß*, Dr. *H. Kelletat.*

Der für die Zeit vom 24. bis 29. Juni in Naumburg angekündigte staatliche Fortbildungslehrgang für Chordirigenten ist auf einen anderen Termin und einen anderen Ort verlegt worden. Er findet vom 8. bis 13. Juli in Erfurt statt. Die Leitung liegt in den Händen von *Leopold Hempel.* Als Lehrkräfte wirken mit Prof. Dr. *Oberborbeck*, *Eduard Meier-Menzel.* Die Chordirigenten melden sich durch ihre Fachverbände. Zu weiteren Auskünften steht auch das Amt für Chorwesen und Volksmusik, Berlin-Charlottenburg 2, Grolmanstraße 36, zur Verfügung.

Für den von der Berliner Akademie der Künste ausgeschriebenen *Wettbewerb* zur Gewinnung von *Werken der Hausmusik* ist eine außerordentlich große Zahl von Kompositionen eingegangen. Die Entscheidung über den Wettbewerb kann deshalb von der Musikabteilung der Akademie der Künste nicht vor Anfang Juli dieses Jahres getroffen werden.

Die *Augsburger Singschule* veranstaltet am 30. Juni und 1. Juli 1935 ihren alljährlichen »Junggesang«. Die Vortragsfolge baut sich auf vom einstimmigen Kinderlied bis zum großen gemischten Chor und gibt so einen Einblick in das Schaffen dieser alten und großen volkstümlichen Stätte für deutsche Jugendgesangspflege. Der diesjährige Junggesang, der eine nun dreißigjährige Geschichte der erwähnten Anstalt beschließt, ist zugleich Auftakt einer verheißungsvollen Entwicklung: Die Stadt Augsburg errichtet im Anschluß an ihre Singschule soeben das erste deutsche Singschullehrer-Seminar, das von der Reichsmusikkammer als alleinige Ausbildungsstätte künftiger Singschulleiter und -lehrer anerkannt wird und berufen ist, richtunggebend für deutsche Jugendgesangspflege zu wirken.

Else Blatt (Klavier) spielte im Rahmen der Reichs-Bach-Händel-Schütz-Feste der Reichsmusikkammer in den neueröffneten, im Geburtsjahr Bachs erbauten Schloßtheater zu Celle alle französischen Suiten von Joh. Seb. Bach.

Aus Anlaß des 100. Geburtstages von *Felix Draeseke* kam in Auerbach i. Vogtl. das Chorwerk »Columbus« zur Aufführung.

Hermann Grabners »Lichtwanderer«, ein Chorwerk für Männerchor mit Orchester auf einen Text von Hans Carossa, hatte in Lodz (Polen) unter *Adolf Bautze* und unter Dr. *Hans Hoffmann* in Hamburg (Lehrergesangverein) einen

außerordentlichen Erfolg. Der Hamburger Lehrergesangverein wird eine Wiederholung am 1. Juni in Münster i. W. bringen.

Staatskapellmeister Prof. *Robert Heger* von der Staatsoper Unter den Linden trat einen mehrwöchigen Urlaub an, um einer Einladung an die Coventgarden-Oper in London Folge zu leisten. Er wird in diesem Jahr zum zehntenmal Gastdirigent der Londoner Opernseason sein.

Die Harfenvirtuosin *Ursula Lentrodt*, Schülerin Pierre Jamets, die jetzt in Wiesbaden und bei den historischen Schloßkonzerten in Mainz spielte, wirkte im Rahmen der Berliner Kunstwochen in einem Konzert im Meistersaal mit.

Der Nürnberger Komponist *Erich Rhode* veranstaltete im Rahmen eines Konzertes der Volksbildungsgesellschaft einen Kompositionsabend mit drei Uraufführungen eigener Werke.

»Der Thomaskantor.« Ein Gemüth-erfreuend Spiel von deme Herren Cantori Sebastian Bachen von Arnold Schering wird im Sommer dieses Jahres auf dem Reichs-Bach-Fest in Leipzig erneut zur szenischen Darstellung gelangen, sein Gegenstück »Der junge Händel« von *Arnold Schering* erlebte auf dem soeben fertiggestellten Thingplatz in Rostock bei Gelegenheit der dortigen Bach-Händel-Gedenkwoche seine Uraufführung.

Karl Schülers Werk 26: Langemarck (Verlag Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde), ein Chor zur Heldengedenkfeier für 4stg. Männerchor mit 1stg. Volksgesang, Bläsern und Pauken wurde vom Gau Thüringen des DSB. für eine Gesamtaufführung aller seiner Chöre zum diesjährigen Gausängerfest angenommen.

In Koblenz wurde bei der großen Kundgebung am 1. Mai auf der neuen Thingstätte u. a. *Karl Schülers* Werk 25: Schaffendes Deutschland, Kantate zum Tage der Arbeit für ein bis drei beliebige Chorstimmen, Baritonsolo (Sprecher) und Instrumente (oder a cappella) von 600 Sängern zu Gehör gebracht.

Händels Oratorium »Der Messias« in der Neuausgabe nach dem Original von Prof. D. Dr. *Karl Straube* wurde in diesem Frühjahr in Preßburg und Lemgo aufgeführt. Für den Herbst sind Aufführungen in Metzingen, Ravensburg und Wesel vorgesehen.

Der bekannte Chopin-Spieler *Johannes Strauß* ist von einer Konzerttournee durch Polen zurückgekehrt. Er spielte in allen größeren Städten Polens und wurde für die nächste Saison wieder zu einer Reihe von Konzerten in Polen verpflichtet.

Die Marktgemeinde *Mittenwald* in Oberbayern begeht in diesem Sommer das 250jährige Jubiläum des *deutschen Geigenbaues*. Aus diesem Anlaß hat sie einen Wettbewerb für die beste deutsche Geigenkomposition, entweder eine Violinsonate mit Klavier oder ein Variationenwerk für Violine und Klavier oder Violine mit Orchester ausgeschrieben. — Der erste Preis besteht in einer *Mittenwalder Meistergeige*, der zweite Preis in hundert Reichsmark. Außerdem sind noch zwei weitere Preise in Höhe von fünfzig Reichsmark ausgesetzt. — Die Durchführung des Wettbewerbs hat der Berufsstand der deutschen Komponisten, Charlottenburg, Adolf-Hitler-Platz 7—11, übernommen, der dafür eine eigens ausgewählte Prüfungskommission berufen wird. Das Ergebnis wird Mitte August vom Berufsstand der deutschen Komponisten bekanntgegeben werden.

Vom 11. bis 15. Juni findet in Celle eine Musikfreizeit statt. Vorgesehen ist das Musizieren in kleinen Gruppen auf alten und neuen Instrumenten. Ferner wird eine Instrumenten- und Notenausstellung veranstaltet.

Reichsminister *Rust* hatte im Februar d. J. auf einer Tagung der führenden Musikwissenschaftler Deutschlands den Plan bekanntgegeben, in Berlin ein *staatliches Institut für deutsche Musikforschung* zu errichten. Dieses Institut hat nunmehr in dem Palais Creutz seine Tätigkeit aufgenommen. Das Institut ist auf der Grundlage des bekannten fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg errichtet worden, das dank dem Entgegenkommen des Fürsten Adolf von Schaumburg-Lippe nach Berlin verlegt werden konnte. Dem Institut werden aber demnächst noch mehrere sonstige Forschungseinrichtungen angegliedert werden, die bisher ein Einzeldasein führten, so daß hier eine einzigartige Forschungsstätte für das Gesamtgebiet der Musikwissenschaft entstehen wird.

Reichsminister Rust hat dem Institut neben seinen allgemeinen Forschungsarbeiten vor

allem auch die Aufgabe gestellt, die *Herausgabe des »Erbes deutscher Musik«* in die Wege zu leiten, das in Fortsetzung früherer Denkmalsveröffentlichungen auf verbreiterter Grundlage das musikalische Vermächtnis der deutschen Vergangenheit zur Darstellung bringen soll. Für diese Aufgabe hat der Minister dem Institut einen »amtlichen Ausschuß zur Betreuung der deutschen Musikdenkmale« beigegeben. Mit der Leitung der Arbeiten ist, wie schon berichtet, Prof. *Dr. Max Seiffert* bestellt worden, der als Kenner der alten Musik einen Namen besitzt.

In diesem Sommer tritt in dem französischen Badeort Vichy der Ständige Rat für internationale Zusammenarbeit der Komponisten, dem neunzehn Nationen angehören, unter dem Vorsitz von *Dr. Richard Strauß* zusammen. Aus diesem Anlaß findet vom 19. bis 26. August eine musikalische Festwoche statt. Das Programm der Orchesterkonzerte, die von berühmten Dirigenten geleitet werden sollen, und der Kammermusikveranstaltungen steht im einzelnen noch nicht fest; vorgesehen ist u. a. die Aufführung eines Werkes von Richard Strauß und aus Anlaß des Bellinijubiläums eine Festvorstellung der »Norma«.

Der Kammerchor des Bayrischen Sängerbundes und der neugegründete Auswahlchor der Münchener Sängerschaft haben sich unter der musikalischen Leitung von *Dr. Paul Listl* zu einem neuen Chorkörper zusammengeschlossen, der unter Ausschluß der von anderen Vereinen gepflegten geselligen Tendenzen nur künstlerische und erzieherische Aufgaben erfüllen will. Der neue Chor, der sich »Singakademie der Münchener Sängerschaft e. V.« nennt, will sich eingehend mit ästhetischen, stimmbildnerischen und sprechtechnischen Problemen befassen und durch das Studium und die öffentliche Aufführung alter und moderner Chorliteratur das Kennenlernen wenig bekannter und neuer Werke praktisch fördern.

Der Referent des seinerzeit unter dem Vorsitz des Grafen Albert Apponyi in Budapest gebildeten Beethoven-Komitees und Veranstalter der Beethoven-Zentenarfeierlichkeiten Arpád Bubik hat dem Beethoven-Museum in Bonn die getreue Gipsnachbildung der in Martonvásár aufgestellten Beethoven-Statue, einer Schöpfung von *Johann Pásztor*, in Originalgröße zum Geschenk gemacht. In diesem Museum befinden sich auch die nachgebildeten Modelle der weltberühmten Beethoven-Denkmäler Klingers und Dietrichs. Die neue Statue wird nun im Garten des Geburtshauses Beethovens in einer eigens für diesen Zweck geschaffenen Überdachung untergebracht werden.

Zwischen der Direktion der Staatsoper und *Dr. Wilhelm Furtwängler* ist eine Vereinbarung zustandegekommen, wonach der Künstler in der nächsten Saison an fünfzehn Abenden dirigieren wird. Darunter befindet sich die Neueinstudierung des »Tannhäuser«.

Im Jahre 1934 sind 4717 *musikalische Werke* von deutschen *Verlegern* herausgebracht worden. Gegenüber dem Vorjahr bedeutet diese Zahl einen Produktionsrückgang um 436 Kompositionen. An der Erscheinungsziffer von 1934 sind die ernste und seriöse Musik mit 1729 (1933: 1760) und die heitere und Marschmusik mit 2938 (1933: 3393) Werken beteiligt.

Generalmusikdirektor *Erich Kleiber*, der lange Jahre dem Judentum zugezählt wurde und auch in Fritschs »Handbuch der Judenfrage« als Nichtarier erscheint, hat den einwandfreien Nachweis für seine rein arische Abstammung erbracht. Nach Mitteilungen der Reichsstelle für Sippenforschung entstammt Erich Kleiber einer christlichen und katholischen Familie.

Die C-dur-Sinfonie Bizets wurde nicht, wie im Aprilheft der »Musik« angezeigt, von *Felix von Weingartner*, sondern von *Jean Chantavoine* aufgefunden. Sie gehört auch nicht der Pariser Nationalbibliothek, sondern der Konservatoriumsbibliothek.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLANDE

Elly Ney wurde an ihrem Klavierabend und mit ihrem Trio (Prof. Florizel von Reuter und Ludwig Hoelscher) in Konzerten im großen Saale des Konzert-Gebouw in Amsterdam sehr gefeiert.

Dem deutschen Pianisten *Hellmut Baerwald* wurde am Ende einer erfolgreichen Balkantournee vom Prinzregenten Paul von Jugoslawien der Sankt Sava-Orden für hervorragende künstlerische Leistungen verliehen.

In der deutschen evangelischen Kirche in Paris fand eine vom deutschen Botschafter veranstaltete Bach-Händel-Schütz-Feier statt. Für den von den deutschen Volksgenossen in Paris gut besuchten Abend hatten sich aus Deutschland zur Verfügung gestellt: *Hilde Gammersbach*, Köln, *Gertrud Tiede-Lategahn*,

Berlin, und Oratoriensänger *Fred Driessen*, Berlin.

Maria Toll, Professor an der Kaiserl. Akademie in Tokio, sang als Solistin eines Festkonzertes des »International Women's Club of Yokohama« Lieder und Arien in deutscher, englischer und französischer Sprache.

An der Columbia University in Monmouth in USA. wurde anläßlich des 350. Geburtstages des deutschen Meisters Heinrich Schütz in der St. Pauls Chapel ein großes Schütz-Festkonzert veranstaltet. Die Leitung hatte *Lovell P. Beveridge*.

Seit einiger Zeit besitzt Lodz ein deutsches Sinfonieorchester. Es besteht beim Lodzer Deutschen Schul- und Bildungsverein, der damit eine alte Tradition wieder lebendig werden ließ — vor dem Weltkrieg bestand bei ihm bereits einmal ein derartiges Orchester. Leiter des Sinfonieorchesters ist Kapellmeister *Adolf Bautze*, der seit einer Reihe von Jahren in Lodz deutsche Gesangvereine leitet. Das Orchester hat bereits sechs Sinfoniekonzerte veranstaltet mit ausschließlich deutscher klassischer Musik.

Die Altistin *Johanna Egli*, Berlin, sang in zwei Konzerten in Rom in Anwesenheit hoher Würdenträger der Kirche und des Diplomatischen Korps, sowie maßgebender Persönlichkeiten des römischen Kunstlebens Lieder von Reger und Wolf.

RUNDFUNK

Die Pianistin *Hildegard Fiedler* brachte die Ballade op. 15 d-moll von *Kurt Börner* im Reichssender Berlin zur Uraufführung.

Der Reichssender München brachte am Tage der Deutschen Arbeit als Reichssendung *Hermann Zilchers* Vorspiel für Orchester mit Chor ad lib. »An mein deutsches Land« zur Aufführung.

Marta Linz, die Berliner Geigerin, beendete ihre diesjährige zweite Schweizer Tournee am 14. Mai in Bern mit einem Konzert vor dem Bundespräsidenten. Ihr Konzert im Rahmen der Baseler Festwoche am 9. Mai wurde auch durch den Rundfunk Beromünster übernommen.

TANZ UND GYMNASTIK

Der diesjährige Sommerkursus in rhythmisch-musikalischer Erziehung findet vom 25. Juli bis 3. August auf Burg Sternberg in Lippe unter der Leitung von *Elfriede Feudel* von der Folkwangschule, Essen, und Mitwirkung von *Manfred Ruetz*, Charlottenburg, statt. Der Kursus steht unter dem Gesichtspunkt: Aufbau einer volkhaften Musikerziehung. Neben Arbeitsgemeinschaften und pädagogischen Vorträgen stehen Körpelrbidung, Rhythmik, Gehörbildung, Singen, Chordirigieren und Instrumentalspiel in dem Mittelpunkt der Arbeitswoche.

Die »*Schule Hellerau-Laxenburg*« für Gymnastik, rhythmisch-musikalische Erziehung und Tanz feiert Ende Juni das Jubiläum ihrer zehnjährigen Tätigkeit in Österreich, wo sie im Sommer 1925 im ehemaligen kaiserlichen Schloß Laxenburg bei Wien, am Rande des Wienerwaldes ein neues Heim erhalten hatte. Vorher war der Sitz dieser Schule Hellerau bei Dresden in der von Tessenow für den Schöpfer der rhythmischen Gymnastik erbauten Bildungsanstalt.

Die *Jutta-Klamt-Schule* veranstaltet den Monat Juli über auf der Insel Hiddensee bei Rügen unter der Leitung von Jutta Klamt und der musikalischen Mitarbeit von Walter Schönberg einen vier Wochen umfassenden Fortbildungslehrgang. Das Arbeitsgebiet umschließt Einführung in die Deutsche Gymnastik (Lehrweise Jutta Klamt); Erarbeitung einer natürlichen Tanzform, deren Technik, Thema, Aufbau und Komposition; Stete Betonung der erzieherischen Grundhaltung. Unterkunft: Heim, Waldhäuschen, Gemeinschaftslager. — Prospekte durch die Schule.

Mary Wigman und ihre Festspielgruppe gaben am 12. Mai 1935 eine Tanzmatinee in der Oper in Warschau, die der Auftakt einer Gastspielreise durch Polen sein sollte. Infolge der vierzehntägigen Landestrauer um den dahingegangenen Marschall Pilsudski wurde die Gastspielreise abgebrochen und auf die nächste Spielzeit verlegt.

PERSONALIEN

Die Deutsche Musikbühne hat für die nächste Spielzeit folgende Sänger und Sängerinnen verpflichtet: *Hilde Sauerland*, *Margot Anheißer-Gripekoven*, *Carola Richter*, *Trudl Rueff*, *Erna Berger*, *Erna Twele*, *Karl Kähler*, *Otto Hüsch*, Dr. *Sartei* und *Hans Georg Rädler*.

Oberregisseur *Bruno von Niessen* hat infolge seiner Berufung als Opernreferent der Reichstheaterkammer seinen Vertrag mit dem Deutschen Opernhaus gelöst.

Staatskapellmeister *Walter Lutze* vom Staatstheater Schwerin wurde vom Intendant Rode an das Deutsche Opernhaus Berlin verpflichtet.

Mit Beginn des Sommersemesters 1935 ist Staatskapellmeister Professor *Robert Heger* zur Leitung einer Meisterklasse für Opernleitung innerhalb der Fachgruppe Dirigieren an die Staatliche akademische Hochschule für Musik in Berlin berufen worden.

Der 1. Kapellmeister der Bayerischen Staatsoper München, *Karl Fischer*, ist vom Generalintendant *Merz* als Generalmusikdirektor an das Staatstheater Danzig und als Leiter der dortigen Sinfoniekonzerte berufen worden.

Kapellmeister *Jakob Schaeben* wurde zum Städt. Musikdirektor der Stadt Euskirchen ernannt.

Helmuth Schumacher vom Nationaltheater in Mannheim ist als Erster Konzertmeister an das Opernhaus Frankfurt am Main verpflichtet worden.

Intendant Dr. Himmighoffen hat den Kapellmeister *Karl Köhler* von der Berliner Staatsoper als ersten Kapellmeister an das Badische Staatstheater nach Karlsruhe verpflichtet.

Dr. *Wilhelm Haas* ist zum Leiter der Orchesterschule und zum stellvertretenden Direktor des Staatskonservatoriums und der Hochschule für Musik in Lübeck berufen worden.

Konzertmeister *Rudolf Schöne*, bislang am städtischen Orchester in Wiesbaden, früher 1925 bis 1928 erster Konzertmeister am städtischen Orchester in Flensburg, wurde als erster Konzertmeister und Dirigent an das Orchester der Münchener Philharmoniker verpflichtet.

An die Musikhochschule zu Weimar wurde als Lehrer für Musikgeschichte und Hilfsfächer Dr. *Richard Münnich*, bisher Lehrer an der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik, unter gleichzeitiger Verleihung der Amtsbezeichnung »Professor« berufen. Ferner wurde für das Gebiet der musikalischen Jugenderziehung in der Hitler-Jugend der Musikreferent der HJ Gau Mitteldeutschland, *Reinhold Heyden* in Halle, berufen.

NEUERSCHEINUNGEN

Max Seiffert veröffentlichte eine bisher unbekannte Solokantate *Georg Friedrich Händels* für Sopran (Tenor), konzertierendes Cembalo und Violoncello. Es handelt sich um ein weltliches Werk aus Händels früher italienischer Zeit und trägt den Titel: »Cantata Pastorella vagha bella«. Die deutsche Textunterlegung besorgte *Hans Joachim Moser*. Die Kantate erschien in der Reihe »Organum« bei Kistner & Siegel, Leipzig.

TODESNACHRICHTEN

Im Alter von 51 Jahren ist in Berlin *Edwin Lindner* der erste Kapellmeister des Deutschlandsenders, gestorben, nachdem er schon seit längerer Zeit an einer schweren Krankheit daniederlag. Lindner stammte aus Brünn, wo er am 29. Oktober 1884 geboren wurde. Er studierte zunächst Jurisprudenz. Seine Ausbildung erhielt er in Leipzig als Schüler von Reisenauer und Nikisch. Nach Konzertreisen durch das Ausland ließ er sich 1913 in Dresden nieder. Er leitete zunächst die Robert-Schumannsche Singakademie, die er später in die Dresdener Singakademie überführte, und von 1915 bis 1921 das Philharmonische Orchester.

In Paris ist im Alter von 70 Jahren der Komponist *Paul Dukas* gestorben.

Verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde:
Dr. Rudolf Ramlow, Berlin W 15, Bleibtreustraße 22-23

Verantwortlich für Mitteilungen und Anordnungen der Reichsjugendführung:
Wolfgang Stumme, Berlin-Charlottenburg, Schloßstraße 68

Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Graphischer Betrieb G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany

VERGREISUNG ODER »FORTSCHREITENDE ENTWICKLUNG«?

BEMERKUNGEN ZUM HAMBURGER MUSIKFEST 1935

Von HERBERT GERIGK-BERLIN

Eine doppelte Feier wurde in Hamburg begangen: das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und das erste Musikfest des »Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten«. Man hatte davon abgesehen, die junge Musik aufzuführen, sondern man wollte eine repräsentative Übersicht des Schaffens in Deutschland und in den übrigen 18 Ländern geben, die an dem Fest beteiligt waren. Nur Italien bildete eine Ausnahme, denn es war mit jungen Musikern vertreten, deren Namen noch wenig bekannt sind.

Der Eindruck des Festes war bedrückend. Sofern es nicht landläufig gangbares Musikgut brachte, begegnete man einer Vergreisung, die alles andere als repräsentativ wirken mußte. Für die ausländischen Werke war E. N. v. Reznicek verantwortlich, da satzungsgemäß der Vertreter des Landes, in dem das Musikfest stattfindet, die endgültige Auswahl aus einer Reihe von Kompositionen zu treffen hat, die ihm von dem Ratsmitglied des jeweiligen Landes vorgelegt werden. Es ist unsere Sache nicht, daran Kritik zu üben, ob der große Anteil verstorbener Musiker gerechtfertigt war, der uns hier entgegentrat. Die eigenen Vertreter eines Landes müssen am besten wissen, was für ihr Kunstschaffen bei einem solchen Anlaß werben kann.

Aber für die deutschen Werke trug der Allgemeine Deutsche Musikverein die Verantwortung. Der an Jahren jüngste Komponist war Heinrich Kaminski, der 1886 geboren wurde, mithin ein nahezu Fünfzigjähriger. Zur Entschuldigung wird auf das zweite Musikfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins im Herbst in Berlin hingewiesen, das vorwiegend der jüngeren Generation gewidmet sein soll. Der ADMV. verkörpert in seinen Musikfesten seit seiner Gründung (1861) ein wichtiges Stück unserer Musikgeschichte, weil die meisten jungen Komponisten durch die Feste ein Forum erhielten, das ihren Namen bekannt werden ließ. Inzwischen ist die Bedeutung durch die Wirkungsmöglichkeiten des Rundfunks und durch die Vielfalt weithin sichtbarer Musikveranstaltungen eingeengt worden. Aber man möchte glauben, daß auch unter den veränderten Verhältnissen dem ADMV. eine bedeutsame Rolle zufallen müßte, wenn die Anpassung in der richtigen Form vorgenommen wird. Es wäre bedauerlich, wenn der Verein durch ein Verkennen seiner eigenen Überlieferung und der Zielsetzung durch die Begründer (an der Spitze Brendel und Liszt) sein Daseinsrecht verwirkte.

Wie ging es in Hamburg zu? Man sollte deshalb keine jungen Kräfte hören, weil nur das zu Wort kommen durfte, das durch Bewährung als typisch und

repräsentativ für deutsches Musikschaffen gelten und gleichzeitig in das Ausland weiterwirken kann. Daher sollte alles Ungeklärte, Problematische ausgeschaltet bleiben. Der Musikausschuß war nicht gefragt worden, ja, dessen Mitglieder machten ihrem Unmut über die Auswahl mehr oder weniger temperamentvoll Luft. Der einzige, dessen Aufführung auf den Musikausschuß zurückging, war Kaminski. Alles andere waren die sogenannten juryfreien Musiker, die also vom Vorstand (oder dem Präsidenten?) einfach angesetzt werden konnten. Aber selbst Mitglieder des Vorstands waren über diese »Repräsentanten« nicht ausnahmslos erbaut.

Deutscherseits standen folgende Namen auf dem Programm: Franz Liszt, Ewald Straesser, Max Reger, Richard Wetz, Max von Schillings, ferner von Lebenden: Paul Graener, Paul Juon, Heinrich Kaminski, Hans Pfitzner, Georg Schumann, Max Trapp, Georg Vollerthun und Julius Weismann. Es wird bei Juon und Schumann strittig bleiben, ob sie — ihrer Verdienste ungeachtet — als typische schöpferische Musiker angesehen werden dürfen. Hans Pfitzner war mit dem »Armen Heinrich« vertreten, der wohl in jeder deutschen Stadt gespielt sein dürfte, die ein Opernhaus besitzt. Die Hamburgische Staatsoper hätte die Verpflichtung fühlen müssen, hier ein neueres Werk des Meisters herauszustellen. Immerhin stand Pfitzner selbst am Pult, und so hatte die Aufführung schon ihren Anreiz. Max Trapp ließ mit der Ouvertüre aus dem »Konzert für Orchester« aufhorchen, denn hier scheint eine eigene Tonsprache vorzuliegen. Zwingender Einfall und organische formale Gestaltung gehen bei Trapp beisammen, aber der rechte Dauererfolg hat sich bisher bei keinem seiner Werke eingestellt.

Den stärksten Eindruck hinterließ ein neues Werk Paul Graeners: »Vorspiel, Intermezzo und Arie.« Auf Verse von Max Dauthendey hat Graener eine wirklich sonnige Musik geschrieben, die in konzertanter Art eine hohe Singstimme mit solistisch behandelten Instrumenten vereinigt. Die Feinheit der imitatorisch geführten Musik, die einmal Polyphonie, Vielstimmigkeit, ohne allen historisierenden Einschlag bietet, löste helle Bewunderung aus. Es ist Kammermusik für Orchester in vorbildlicher Sauberkeit des Stils. Diese neue Schöpfung Graeners wird überall zu unmittelbarer Wirkung gelangen, wenn die Solostimme gut besetzt ist (in Hamburg sang Helene Fahrni). Es wurde kaum bewußt, daß eine Gambe als Soloinstrument mit der Singstimme konzertierte. Anders bei einer Musik für zwei Violinen und Cembalo von Heinrich Kaminski. Kaminski gehört ganz sicher zu den stärksten schöpferischen Begabungen der neueren Zeit. Leider ist aus ihm ein Sektierer geworden. Als eine letzte Auswirkung der liberalistischen Verwirrung der Kunstanschauung im 19. Jahrhundert (das die Heraufführung des noch nicht überwundenen Kunstbabels zur Folge hatte) muß man die Bestrebungen betrachten, die aus einem anderen Stilempfinden und aus anderen handwerklichen Voraussetzungen geschaffenen Werkzeuge der musikalischen Wiedergabe in

unsere Gegenwart hineinzustellen. Man kann alte Instrumente mit voller Berechtigung zur Demonstrierung des Klangbildes überzeitlicher Werke von ehemals benutzen. Die Neukonstruktionen entsprechen jedoch vielfach nicht mehr der ursprünglichen Vorlage. Ein innerer Bruch wird sichtbar, sobald der Künstler unserer Zeit über eine Spielerei aus Laune hinaus in die alten Instrumente und Zeitstile flüchtet. Würde unser Reichsheer beispielsweise — weil große Taten der Geschichte in Ritterrüstungen ausgeführt wurden — eine Truppe in dieser Verkleidung, mit modernen Waffen ausgerüstet, aufstellen können? Die historischen Absonderlichkeiten in der Musik entspringen meist aus weltanschaulichem Irrgang. Wir müssen im Fall Kaminski so deutlich werden, weil eine Betrachtung der Musik »an sich« für uns aufgehört hat. Sie muß in Beziehung gesetzt werden zu Charakter und Gesinnung, ebenso wie die Frage nach Blut und Umwelt gestellt werden muß, weil das vielfach die Voraussetzungen für die dem Zugriff des Menschen so gut wie ganz entzogenen Bezirke sind, aus denen das Kunstwerk erwächst. Da an der Gesinnung dieser Musik von Kaminski nicht alles in Ordnung zu sein scheint, kommen wir zu keiner bejahenden Einstellung. Rein äußerlich stört das klangliche Mißverhältnis zwischen Cembalo und den beiden Geigen. Dadurch wird die Fuge für das Ohr zerstört.
Die Kantate »O Haupt voll Blut und Wunden« von Max Reger bildete den stärksten Eindruck eines Kirchenkonzerts in der Michaeliskirche. Aber schließlich weiß auch das Ausland bereits, wer Max Reger ist. Dem 1934 verstorbenen Ewald Straesser leistete man mit einer Wiedergabe seines Klavierquintetts in fis-moll keinen Dienst. Es ist eine Musik aus zweiter Hand, die schulmäßig akademisch alle formalen Bedingungen erfüllt, ohne im Gehalt an das Vorbild Brahms heranzureichen. Das Fest wurde eröffnet mit der Dante-Sinfonie von Franz Liszt, ohne daß man wohl deren Motto »Laßt alle Hoffnung fahren« zugleich zum Motto des Tonkünstlerfestes überhaupt machen wollte. Auch die eindringliche Nachgestaltung des Werkes durch Siegmund von Hausegger vermochte die Aufmerksamkeit der Hörer nicht wachzuhalten. Man ist bei einer so vollendeten Wiedergabe der Dante-Sinfonie mehr als sonst erstaunt über den großen Anreger Liszt, der vieles Wichtige der späteren Entwicklung vorweggenommen hat. Musikalisch hält das Werk auch einer wohlwollenden Betrachtung nicht stand. Dennoch kommt der Wiedergabe eine Berechtigung zu, denn Liszt gehört zu den geistigen Vätern des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Die Tonkünstlerfeste gelten im idealsten Sinne als eine Musikbörse. In der für Musikfeste günstigsten Jahreszeit finden sich Dirigenten, Verleger, Künstler, Komponisten und Kritiker in großer Zahl zusammen. Bei diesen Gelegenheiten werden Verbindungen geknüpft und Brücken geschlagen, die entscheidende Bedeutung für die Entwicklung eines Künstlers erlangen können. Die Be-

teiligung war jedoch in Hamburg schon auffallend zurückgegangen. Seit Jahren erhebt sich bei jedem Fest des ADMV. die Frage, ob es in dem hier vertretenen Stil eine Berechtigung habe. Von der Linie der Begründer des ADMV. ist man weitgehend abgekommen, denn da wurde die Pflege einer Kunst im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung als wesentlichster Programmpunkt verkündet. Die Forderungen wurden von der Kritik stets auch treffend umrissen und in persönlicher Aussprache stimmten die verantwortlichen Führer des ADMV. ihnen sogar durchaus zu, aber eine Änderung des Kurses wurde nicht bemerkbar. Die Alten in Ehren und alle gebührende Achtung vor den anerkannten Meistern; aber sie dürfen die Lebensrechte der Nachfolgenden nicht in so unbeirrbarer Weise verletzen, wie sie es hier tun, wo kein junges Blut in Vorstände und Ausschüsse hineingelassen wird. Man treibt hier eine Kunstpolitik, die an den Gegebenheiten der unerbittlichen Wirklichkeit vorbeisehen möchte, obwohl das einfach nicht mehr möglich sein dürfte. Gewiß müssen die namhaftesten Meister jedem Fest das künstlerische Rückgrat verleihen. Aber falls nicht ein besonderer Anlaß dazu zwingt, sollten die Mitglieder der Akademie der Künste und des Vorstandes des ADMV. nicht auch noch diese beschränkten Möglichkeiten zur Vorführung und Ermunterung der aufstrebenden Begabungen einengen. Sie beherrschten in Hamburg mit der einen Ausnahme Kaminskis ausschließlich das Feld! Das für den Herbst in Berlin geplante Fest bietet keinen vollwertigen Ausgleich, weil dann die Männer der Praxis bereits zu sehr in der eigenen Vorbereitungsarbeit für den kommenden Musikwinter stecken und alle wesentlichen Dispositionen und Annahmen bereits getroffen sind.

Die Frage muß gestellt und untersucht werden, ob die Aufgaben des Allgemeinen Deutschen Musikvereins nicht längst an neuartige Kulturorganisationen von Bewegung und Staat übergegangen sind. Wenn es dem Verein nicht gelingt, den Anschluß an eine der großen nationalsozialistischen Organisationen zu finden, bleibt er in einer unfruchtbaren Isolierung, denn ihm fehlt jeder Rückhalt und jede Verankerung im Volk.

Wenn wir im folgenden eine kurze Übersicht der wichtigsten ausländischen Werke geben, so greifen wir in erster Linie diejenigen heraus, die Anlaß zu fruchtbarer Auseinandersetzung bieten. In der Hamburgischen Staatsoper hörte man die 1858 erstaufgeführte polnische Nationaloper »Halka« von Moniusko. Die Praxis wird erweisen müssen, ob die musikalische Substanz des Werkes ausreicht, um es in das deutsche Opern-Repertoire übergehen zu lassen. Die von Schmidt-Isserstedt geleitete Aufführung vermochte den Anforderungen nur teilweise zu genügen.

Programm-Musik im alten Sinne, von starkem dramatischen Atem erfüllt, ist die sinfonische Dichtung »Sardinien« von Ennio Porrino (Italien). Trotz der klaren Formen und der prägnanten Themen neigt Porieno stark zu

der Schreibweise der französischen Stimmungsmusik. Die Grundhaltung der Tondichtung berührte zunächst eigenartig, weil die verhaltene dramatische Spannung in einer sinfonischen Dichtung dieses Stiles ungewohnt war. — Geteilte Eindrücke hinterließ ein Klavierkonzert des Polen Ludomir von Rozycki, weil es sich zwar an das klassische Formschema hält, um dann aber in seinem Verlauf bis zu den Grenzen eines Leharschen Operettenfinales vorzustoßen. Der unlängst verstorbene Engländer Edward Elgar entwirft als Virtuose des Orchestersatzes in einer Konzertouvertüre »Cockaigne« ein mitreißendes Tongemälde, dessen besonderer Reiz in der ständigen Wiederkehr des Hauptthemas besteht. Das Werk geht zurück auf Szenen aus dem englischen Volksleben.

Eine Sensation der Kammermusikveranstaltungen bildete — wie schon so oft auf Musikfesten — ein Zyklus von Liedern des Finnen Yrjö Kilpinen. Die »Lieder um den Tod« wurden von Gerhard Hüsch in unübertrefflicher Weise gestaltet.

Da ist ferner die Kolo-Sinfonie des Jugoslawen Jakov Gotovac zu nennen, das bekannteste und beliebteste Orchesterwerk in der neueren Kunstmusik dieses Landes. Man glaubt ein deutsches Volkslied als thematischen Faden durchzuhören (»Alle Vögel sind schon da«), aber es ist ein volkstümlicher Nationaltanz, der Kolo-Reigen, der ins Sinfonische gehoben wird. Über einen leichten Strawinskij-Anklang siegt schnell die südliche Unbekümmertheit. Es ist ein ansprechendes Werk, das für unser Gefühl auf der Grenze zwischen Unterhaltungs- und Kunstmusik steht. — Der Engländer Gustav Theodor Holst überschreitet diese Grenze in dem Ballett aus »Perfect Fool«, bedenkenlos steigert er die Effekte in das rein Artistische und Kabarettmäßige, wenn es die tänzerische Haltung zu fordern scheint.

In der Tondichtung »Nacht« des Franzosen Gustave Samazeuilh sah man sich einem so sehr national gebundenen Impressionismus gegenüber, daß er in diesem Vertreter schwerlich über seine Landesgrenzen hinaus Geltung erlangen wird. Da scheiden sich eben zwei Kulturkreise der Musik, die auf verschiedener blutmäßiger Grundlage beruhen. Von Samazeuilh hörte man außerdem einen Liederzyklus »Stundenkreis«. Die melodische Substanz mutet uns orientalisch an. Die Ergebnisse der europäischen Musikentwicklung werden demnach in einem uns fremden Sinne angewandt. Ein anwesender nordischer Komponist sagte wörtlich, daß man diese französische Musik ebenso verstehen müsse, wie den Pakt Frankreichs mit der Sowjetunion. — Auf einer höheren Stufe der Meisterschaft konnte man französische Eigenart in dem Liederzyklus von Albert Paul Roussel studieren. In der deutschen Musik ist die gefühlsmäßige Verinnerlichung auch dann noch das hohe Ziel, wenn sich Wollen und Können nicht entsprechen, während für Frankreich auch bei den besten Könnern die artistische Veräußerlichung charakteristisch zu sein scheint. Roussel erreicht die stärkste Wirkung, wenn er von Jazz und Negern singt.

Romantik beinahe ausschweifender Art trat uns in einer Trio-Fantasie von Joseph Marx entgegen. Der Mensch von heute bringt die Ausdauer zum Anhören solcher Werke nicht mehr auf. Ohne Notwendigkeit werden hier musikalische Gedanken in einem Formenschema weitergesponnen, das auf klassische Vorbilder zurückgeht. Durch die übermäßige Länge der »Fünf Sätze für Streichquartett und eine Singstimme« beraubte sich der Schweizer Othmar Schoeck des Erfolges. Im Rahmen eines vierstündigen Kammermusikkonzertes mußte man diese Satzfolge aufnehmen, die um zehn Gedichte von Lenau und Gottfried Keller mit ausgedehnten Zwischenspielen geschrieben ist. Darüber vergaß man beinahe, daß der zweite Satz ein unheimlich-lebendiges Scherzo bietet und daß der dritte in rhapsodischer Form ein packendes Naturbild entrollt.
Die Lieder des Österreichers Wilhelm Kienzl dürfen lediglich als eine Ehrung des greisen Meisters betrachtet werden. Er wurde als der älteste erschienene Musiker gebührend gefeiert. Anders muß man die Tanzfantasie von Julius Weismann bewerten, ein Werk, das in allen Rundfunksendern heimisch ist. Die Ehrlichkeit der Musik Weismanns wurde bei diesem Fest so recht deutlich, obwohl durch Umstellungen und Kürzungen ein nur teilweise richtiges Bild des Werkes entstand. Die Stärke der Erfindung vermag allein schon zu fesseln. Die tänzerische Ausdeutung durch das Ballett der Hamburgischen Staatsoper blieb an der Oberfläche haften. Die Ballettmeisterin Helga Swedlund verriet sich in den »Zigeunerweisen aus Ungarn« von Zoltan Kodaly als eine Künstlerin, deren Ballettspiel auf eine Vermischung der rein tänzerischen Elemente mit einer kabarettmäßigen Haltung ausgeht. Das besagt nichts gegen die Leistung selbst, sondern damit soll nur ein grundsätzlicher Fehler der Bestrebungen im Bühnentanz unserer Zeit festgestellt werden, dem von Laban angefangen die meisten Leiter von Tanzgruppen verfallen sind. In dem Ballett von Manuel de Falla »Der Dreispitz« wird eine solche Stilvermischung gefordert. Deshalb wurde die tänzerische Wiedergabe beinahe eine ideale Erfüllung des Werkes. De Falla hat eine ansprechend unterhaltsame Musik geschrieben, während Kodaly in erster Linie seiner heimischen Volksmusik verpflichtet ist. Wenig vorteilhaft für ihn war, daß man ein Jugendwerk, eine kurzatmige, wenig organisch gestaltete Cellosonate von ihm spielte. Darin überwiegen die zersetzenden Tendenzen.
Besonderes Interesse weckte die zweite Sinfonie von Eric Westberg, die 1919 entstanden ist. Die Strenge der formalen Anlage mag als Hauptmerkmal gelten. Das harmonische Gewand ist sicher schon etwas abgetragen, aber es war ja gerade ein Fehler der Fortschrittsapostel, daß sie den Inhalt über der äußerlichen Handhabung der kompositorischen Mittel völlig übersahen. Wenn auch in vielem Erinnerungen an Vorbilder wach werden, so packen doch bei Westberg immer wieder Partien von größter Selbständigkeit. Die außerordentlich bewußte Führung der Begleitstimmen unterscheidet ihn bereits vom reinen Epigonentyp. Bis auf den letzten Satz befleißigt sich die Sinfonie einer homo-

phonen Haltung, aber es ist eine latente Mehrstimmigkeit in der Einstimmigkeit, weil die Nebenstimmen das Werk glücklich beleben.
Von dem 1912 gestorbenen Belgier Jan Blockx hörte man eine sinfonische Trilogie, die noch ganz im 19. Jahrhundert wurzelt. Die Kantate »Mortuis fratribus« (Den toten Brüdern) des Tschechen Bohuslav Foerster ließ die Hörer leer ausgehen. Trotz einer liebevollen Wiedergabe kam man über die innerliche Leere der Komposition nicht hinweg. Dagegen gehören die isländischen Kirchenlieder von Jon Leifs, die auf alte Originalmelodien zurückgehen, zu den nachhaltigen Eindrücken des Festes. Leifs unterstreicht den Gefühlsgehalt der offenbar sehr alten Weisen durch eine taktvoll schlichte Begleitung. Der Flame Edvard Verheyden, der anscheinend ebenfalls Elemente der Volkskunst verarbeitet, ist vollständig in einer romantischen Ausdeutung festgelegt. Marinus de Jong betitelt ein Kammermusikwerk »Streichquartett in vier alten Tonarten«. Die ansprechende und durchweg sehr geschickt gearbeitete Musik nimmt jedoch auf den Charakter der alten Tonarten kaum besondere Rücksicht. Es ist ebenso liebenswerte, aber nicht unbedingt überzeugende Romantik wie das Fünfte Streichquartett von Jens Laurson Emborg.

Es ist notwendig, den ausführenden Künstlern des Tonkünstlerfestes ihren aufopfernden Einsatz für die nicht immer dankbaren Werke nachdrücklich zu bestätigen. Eugen Jochum war den meisten Orchesterwerken ein hingebungsvoller Anwalt, obwohl sein Einfühlungsvermögen nicht überall ausreichend erschien. Der Italiener Adriano Lualdi dirigierte die italienischen Werke sowie die Kolo-Sinfonie und das Ballett von Holst. Das Orchester der Staatsoper und des Rundfunks genügte allen Anforderungen.

WAGNERS »TRISTAN« UND DIE »ZWÖLFTÖNEMUSIK«

Von PAUL von KLENAU-WIEN

Mit dem vorliegenden Artikel beendet Paul von Klenau seine theoretischen Untersuchungen über die zeitgenössische Musik.[1]) Dabei ergreift er zum Schluß noch das Wort in eigener Sache, um das Subjektive seines kompositorischen Schaffens in Einklang zu setzen mit der objektiven Gesetzmäßigkeit der Musik schlechthin. *Die Schriftleitung*

Von Wagner ausgehend, über das Ganztonsystem, das polytonale System und Quartensystem ging der Weg, der zum Zwölftonsystem führte. Wir haben gezeigt, daß durch Theorie und Praxis die Frage nach Harmonie und Disharmonie akut wurde und daß sowohl praktische als theoretische Erwägungen und Ergebnisse unser Ohr zu einer relativen Indifferenz führten gegenüber der Disharmonie und deren harmonischen Auflösung im traditio-

[1]) Vgl. Seite 561 ff., 651 ff.

nellen Sinne. Es entstand endlich das, was meistens »*atonale*« Musik genannt wird. Der Begriff »atonal« ist unklar und unglücklich gewählt. Unter »atonaler« Musik wollen wir hier »nicht tonartbestimmte Musik« verstehen, also eine Musik, die Harmonie und Disharmonie nicht gelten läßt. Bezeichnet man mit »atonaler« Musik nur dieses, so ist das »atonale« Prinzip in der Tat ein chaotisch zersetzendes, das alle Mittel der Musik in den Dienst des Individualismus stellt. Das innere und äußere Befinden und Gutdünken des schaffenden Künstlers wird allein maßgebend. Die »atonale« Musik ist von diesem Gesichtspunkt aus: die letzte Auflösung und letzte Konsequenz der theoretischen Lockerung, die sich nach Wagner vollzog. Die »atonalen« Musiker erkannten denn auch bald, in welch gefährlicher Lage sie sich befanden, und versuchten, sich mit übernommenen Formschemen zu helfen. Passacaglien, Variationen, Rondos usw. wurden eingeführt, um den Tonkomplexen einen Halt und eine Begrenzung zu geben. Dadurch entstand ein erstaunlicher Kompromiß zwischen dem äußeren formalistischen Zwang der Komposition und der Willkür der Beziehungen der Töne zueinander. Gewiß, man achtete peinlichst auf Stimmführung, auf Klangwirkung usw., man verneinte aber die formgebende Funktion der Harmonie und Disharmonie, aus der alle Formen, auch die Formschemen, deren man sich bediente, erwachsen waren.

Es wurde bald offensichtlich, daß das Ohr dieser Art von Kunst nicht folgen konnte, auch dann nicht, wenn es sich an die Kakophonien gewöhnt hatte, weil die greifbare Logik fehlte; diejenige Logik nämlich, welche die Brücke schlägt vom schaffenden Künstler zum Tonmaterial und Kunstwerk, und weiter vom Kunstwerk zum Zuhörer. Man mußte ein Prinzip der Logik, ein Prinzip der Ordnung finden. Aus dieser Not heraus entstanden die Zwölftontheorien.

DIE ZWÖLFTONTHEORIEN

Das Prinzip der Zwölftontheorien[1]) ist folgendes: Aus den 12 chromatischen Tönen werden »Reihen« gebildet. Die 12 chromatischen Töne folgen nicht stufenweise aufeinander, sondern werden frei eingeordnet, so also, daß die Reihenfolge alle möglichen Intervallschritte bietet (Sekunden, Terzen, Quarten usw.). Aber alle 12 Töne der chromatischen Tonleiter sind in der Reihe enthalten und kein Ton wird wiederholt.

Wird diese Reihe nun rhythmisch eingeteilt, wobei die Tonschritte sowohl nach oben als auch nach unten sich bewegen können, so entsteht eine homophone Komposition.

Betrachten wir eine solche einstimmige (homophone) Komposition, d. h. eine horizontale, aus 12 verschiedenen Tönen bestehende Linie, so wird unser Ohr, wenn es nur die zugrundeliegende Reihe in der Komposition erfaßt hat, sofort bemerken, ob ein Ton in der Reihenfolge fehlt oder überzählig ist. Analog,

[1]) Zur Klärung des Problems müssen Theorien wiederholt werden, die von Hauer und Schönberg aufgestellt worden sind.

wie man einen nicht zur *Tonart* gehörigen Ton in einer Siebentonreihe-Melodie als falsch oder fremd bezeichnet, wird das Ohr in einer Zwölftonreihe einen aus der Reihenfolge herausbrechenden Ton als falsch oder fremd feststellen, vorausgesetzt, daß die Grundreihe bekannt ist. Aber da jede Grundreihe aus allen 12 Tönen (also der Urgrundreihe der chromatischen Skala) besteht, so wird auch dann das Ohr Fehler in der Tonreihe hören, wenn ihm die Reihe nicht bekannt ist. Es heißt, daß auch ohne Kenntnis der jeweiligen Grundreihe das Ohr protestiert, wenn die Logik, die die Zahl 12 dem Musizieren verleiht, gebrochen wird. Jede Zwölftonreihe ist als eine *Totalität*, als ein unzertrennlich zusammengehöriges Gebilde aufzufassen, das nur dann befriedigt, wenn sämtliche 12 Töne repräsentiert sind und kein neuer Ton zu früh eintritt oder ausgelassen wird.

Man kann nun dieses Prinzip auf das polyphone Komponieren ausdehnen, indem man die Noten der zugrundeliegenden Zwölftonreihe auch vertikal verwendet. Nehmen wir als Beispiel eine dreistimmige Komposition, so wird nach dem ersten, aus den drei ersten Noten der Reihe bestehenden Dreiklang 4 eingefügt, wobei zwei der ersten drei Noten liegen bleiben, oder es wird 4 und 5 (oder 4, 5 und 6) zugleich eintreten. Dadurch ist die Reihenfolge der 12 Noten nicht gebrochen, sondern nur auf das vertikale und horizontale Musizieren zugleich ausgedehnt.

Für die »atonale« Musik war mit diesem Zwölftonreihen-Gesetz eine neue Logik gewonnen, indem die *Willkür der Tonfolgen* bis zu einem gewissen Grade *aufgehoben* wurde. Das Problem von »Harmonie und Disharmonie im Zwölftonsystem« ist jedoch hiermit *nicht* gelöst, es ist lediglich ein Prinzip aufgestellt, das die Aufeinanderfolge der Harmonien bestimmt, wobei unter Harmonien hier nur (3, 4, 5 usw.) *Zusammenklänge* zu verstehen sind. Die aus den Sieben- und Neuntonreihen abgeleiteten Harmonien und Disharmonien existieren nicht mehr. Es gibt an Stelle der beiden Begriffe »Harmonie und Disharmonie« jetzt nur noch den einen Begriff: *Zusammenklang* (d. h. soundso viele zu gleicher Zeit klingende Töne). Das große Problem »Harmonie und Disharmonie« bleibt also bestehen. Mit diesem Problem haben wir uns noch zu beschäftigen. Doch bevor wir dazu übergehen, will ich in der Welt der Praxis anhand eines Meisterwerkes den Weg zeigen, der von den klassischen durch Wagner chromatisierten Theorien zu den Zwölftontheorien hinführte.

EINE ANALYSE DES »TRISTAN«-VORSPIELES

Nehmen wir die ersten drei Takte des »Tristan«-Vorspieles (mit Auftakt), das Sehnsuchtsmotiv, so bestehen diese Takte aus 13 Noten. 5 dieser Noten treten zweimal auf. In diesen Takten sind also 8 verschiedene Töne enthalten. Diese Noten sind: *e*, *f*, *gis*, *a*, *ais*, *h*, *d*, *dis*. Sie gehören keiner Tonleiterreihe an. Nehmen wir die nächsten vier Takte dazu, so finden wir unter den jetzt folgenden 13 Tönen 4 neue, in den ersten drei Takten nicht enthaltene Noten:

g, *fis*, *c*, *cis!* Die 8 oben genannten und diese 4 Noten ergeben zusammen die 12 chromatischen Töne. Die jetzt folgenden Takte (Takt 8, 9, 10, 11) bestehen aus 10 verschiedenen Tönen, die sich ebenfalls *nicht* auf eine Tonleiterreihe beziehen, sondern einer unvollständigen chromatischen Reihe angehören, in der die Töne *g* und *cis* fehlen. Zu bemerken ist, daß sowohl der Ton *g* als der Ton *cis* im Takt 7 vorkommen, so daß die chromatische Reihe vollkommen ist, wenn man Takt 7 sowohl zu der vorhergehenden als zu der auf ihn folgenden Reihe gehörig betrachtet. Die ersten 15 Takte gehören, dem Tonreihenprinzip nach analysiert, zur chromatischen Tonleiter.

Es soll nicht behauptet werden, daß die 15 ersten Takte des »Tristan«-Vorspieles Zwölftonmusik ist, es soll nur an diesem Beispiel gezeigt werden, wie nahe Wagner das Prinzip des Musizierens mit allen 12 Tönen gestreift hat. Allerdings bleibt Wagners Musik tonartsbestimmt, arbeitet mit Harmonien und Disharmonien und kann selbstverständlich niemals »atonal« genannt werden.

Analysiert man dieselben Takte nach dem Prinzip der tonartbestimmten Musik (nach den alten Regeln also), ergibt sich folgendes: Die ersten 3 Takte gehören nach *a*-moll (*dis* und *ais* sind alterierte Noten). Die folgenden 4 Takte gehören nach *c*-moll (die Noten *gis*, *as*, *fis* alteriert), und die folgenden 4 Takte nach *E*-dur. Historisch betrachtet ist das »Tristan«-Vorspiel ohne Vorbild; ein Musikstück, das mit 16 modulierenden Takten anfängt und die Haupttonart auf chromatischen Wegen sozusagen »sucht«, gibt es vor Wagner nicht. Erst in Takt 17 geschieht die entscheidende Wendung nach *F*-dur, als Unterdominante zu *C*-dur; aber die folgenden Takte halten das Prinzip der Modulation aufrecht, obwohl hier die verwendeten Töne und Harmonien sich unzweideutig auf *C*-dur beziehen. Die chromatische Tendenz ist weiter so stark, daß schon in den Takten 23 bis 24 die vollständige chromatische Zwölftonreihe auftritt. Zusammenfassend behaupte ich, daß sowohl der Bestand an Tönen, wie das Fortschreiten der einzelnen Stimmen (Stimmführung) und die Harmonieverbindungen auf das Prinzip der Chromatik hinweisen, so daß das »Tristan«-Vorspiel in der Richtung eines Musizierens mit mehr als 7 oder 9 Tönen (Dur und Moll), in der Richtung eines Musizierens mit allen 12 Tönen also weist. Ich wiederhole, um Mißverständnissen vorzubeugen, daß diese Tendenz mit »Atonalität« nichts zu tun hat.

Aus dem Zeitraum der nachwagnerischen Musik könnten zahlreiche Partien bekannter Kompositionen aufgeführt werden, die, analytisch betrachtet, sich auf die chromatische Zwölftonreihe beziehen, und zwar so stark, daß die tonartbestimmende Qualität dieser Musik ganz in den Hintergrund getreten ist. Vielfach ist die Modulationstendenz in diesen Werken so stark und so ausgedehnt, daß man kaum mehr von einer durch die Tonart bestimmten *Form* sprechen kann. Wenn ich also eben nachweisen konnte, daß eine *theoretische* Analyse, die der Beziehung der verwandten Noten auf eine Ur-Grundreihe (Tonleiter) und, davon abgeleitet, auf eine Grundreihe (Melodie) nach-

geht, logisch durchaus nichts Neues ist, und daß die Beziehung auf 12 Töne nur eine erweiterte Methode eines alten Prinzips darstellt, so habe ich jetzt hier auf die in den Kunstwerken vorhandene Brücke hingewiesen, die vom »Tristan«-Vorspiel zu einem Musizieren mit allen 12 chromatischen Tönen führt.

HARMONIE UND ZWÖLFTONSYSTEM

Wir haben somit den Nachweis geliefert, daß durch die chromatische Modulation, die es ermöglicht, Disharmonie auf Disharmonie folgen zu lassen, die Antwort auf die Frage nach der Auflösung der Disharmonie eine sehr ungewisse ist, und daß die Disharmonie als solche problematisch erscheint, indem eine Disharmonie oft als die relative Auflösung einer vorhergehenden Disharmonie aufgefaßt werden kann, wodurch die als Auflösung wirkende Disharmonie sozusagen die Funktion und Bedeutung erhält, die nach den strengen Regeln der alten Harmonie- und Kontrapunktlehre ausschließlich und allein der Harmonie zukommt. Wir zeigten, daß die große Sekunde, und weiter die Quart und die kleine Sekunde, als Dissonanzen durch das Ganztonsystem, das Quarten- und das chromatische Halbtonsystem in ihrer Dissonanzwirkung nicht mehr eindeutig seien, so daß der alterierte Dreiklang, sowie der Quartendreiklang *eher den Charakter von Harmonien als von Disharmonien* annahmen. Wir zeigten, wie die »atonale« Musik entstand, und wie die Zwölftontheorien einen Versuch darstellte, Ordnung und Gesetz wieder einzuführen. Aber kann die Logik, die das Zwölftonsystem durch das Gesetz der Reihenfolge erreicht, den Verlust an *formgebender* Kraft ersetzen, die den harmonischen Gesetzen der klassischen Musiktheorien entströmt? Haben diejenigen recht, die behaupten, daß die Zahlenlogik genügt, um in der Welt der klingenden Musik Formen zu erzeugen? Oder ist denen zuzustimmen, welche meinen, daß die Musik als lebendige Kunst nicht auf Harmonie und Disharmonie verzichten darf und kann, und in diesen Elementen Urkräfte architektonischer Formung sehen und für ihre Ansicht das Argument beibringen, daß der Tonikadreiklang infolge der ihm zugrundeliegenden Schwingungszahlen die Urharmonie ist? Ich persönlich bekenne mich zu der Ansicht, daß *die Begriffe »Harmonie und Disharmonie« nicht zu entbehren* sind, und die »atonale« Musik, auch wenn sie die Zwölftontheorien befolgt, bleibt *willkürlich*, weil sie keine architektonischen, überindividuellen Formen zu schaffen vermag. So entsteht nun die Frage: Ist es denn möglich, eine logische Verbindung zwischen dem Musizieren mit 12 Tönen und dem Komponieren mit Harmonie und Disharmonie zu finden? Da in erster Linie der Dreiklang für das Ohr als tonartbestimmend wirkt und auf eine 7- oder 9-Tonreihe hinweist, hebt er dann nicht das Prinzip der Zwölftonreihenfolge auf? Und widerspricht seine Verwendung nicht dem Gesetz der Zwölftonreihenfolge? Oder anders ausgedrückt: Kann man Harmonie und Disharmonie, wie sie aus den klassischen Theorien hervorgegangen sind, in einer konsequent mit 12 Tönen arbeitenden Musik verwenden? Gibt es tonartbestimmte Zwölftonmusik?

TONARTBESTIMMTE ZWÖLFTONMUSIK

Diese Frage ist zu bejahen. An einem Beispiel läßt sich der Nachweis am einfachsten zeigen:

Wähle ich aus den 12 chromatischen Tönen die Töne

fis,	dis,	h,	gis,	e,	c,	a,	d,	f,	cis,	ais,	g,
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

so kann ich, ohne die Reihenfolge zu verletzen, folgende Dreiklänge bilden: *H*-dur, *E*-dur, *a*-moll, *d*-moll, *Fis*-dur mit *G* (12) als Vorhalt zu fis (1). Die 5 Harmonien ergeben sich ohne weiteres aus der gewählten Zwölftonreihe, die, obwohl sie eine vollständige Zwölftonreihe ist, die Eigenschaft hat, harmonisch verwendet, auf *H*-dur hinzuweisen, ja, Tonika als Anfang und Dominante als Abschluß zu bringen.

Was ist nun dabei gewonnen? Erstens: Daß ich an Stelle der üblichen, auf den 7 Stufen der *H*-dur-Töne gebildeten Harmonien einen Grundstock von 5 Harmonien besitze, die als harmonische Grundlage meiner Arbeit gelten können, und alle zwölf Töne enthalten. Zweitens: Daß ich eine schier unbegrenzte Anzahl von Zusammenklängen, die mit der Grundreihe verwandt sind, modulatorisch bilden kann; Zusammenklänge, die also nicht in irgendeinem zufälligen, losen Zusammenhang mit der Tonart stehen, wie es bei dem chromatischen Musizieren der letzten Jahrzehnte der Fall war, sondern eine strenge, nachweisbar logische Beziehung zu der gewählten Grund-Zwölftonreihe aufweisen. Was gewonnen ist, ist also eine neue Logik der Harmonienfolge, die mit Willkür und Zufall Schluß macht.

Um zu zeigen, wie sich tonartbestimmte Komplexe in das Zwölftonsystem einführen lassen, gebe ich noch ein Beispiel, das ich meiner Oper »*Michael Kohlhaas*« entnehme.

Die Hauptreihe (»Kohlhaas«-Thema) der Oper ist:

h,	cis,	d,	e —	es,	f,	ges,	as,	b —	c,	a,	g.
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Melodisch betrachtet, zerfällt diese Reihe in drei Glieder: Die ersten 4 deuten auf *h*-moll, die nächsten 5 auf *es*-moll, die letzten 3 bleiben indifferent. Harmonisch habe ich dann auch die 3 Harmonien: *h*-moll, *es*-moll und die Disharmonie *a—c—g* als Hauptharmonien der Oper verwendet. Die Disharmonie *a—c—g* läßt sich ohne Zwang nach *h*-moll auflösen: *a* nach *h*, *c* nach *d*, *g* nach *fis* (wobei die Noten *cis*, *e*, *es*, *f* als Vorschlagsnoten auftreten müssen, damit die Reihe nicht verletzt ist).

NACHWORT

Ich habe den Beweis zu erbringen gesucht, daß die Logik des tonartbestimmten Zwölftonsystems prinzipiell die gleiche ist wie diejenige der klassischen Systeme, und daß zwischen einer Beziehung auf eine Sechs-, Sieben- und Neuntonreihe und der Beziehung auf eine Zwölftonreihe kein Unterschied be-

steht. Ferner habe ich historisch nachgewiesen, wie durch Wagner dem chromatischen Komponieren Bahn gebrochen wurde, wie Wagner selbst dieses Prinzip zur höchsten Formgestaltung verwendete, wie aber nach Wagner die Gefahr eines Mißbrauchs dieser Methode entstand, indem Formalismus und Formlosigkeit wahre Formschöpfung zu verdrängen drohten.
Ich werfe diese Gedanken in die Brandung der Gegenwart, um zur Klärung unserer Begriffe beizutragen.

TRIUMPH NORDISCHER MUSIK

Von HERBERT GERIGK-BERLIN

Im Anschluß an die Reichstagung der Nordischen Gesellschaft in *Lübeck* wurde ein viertägiges *Nordisches Musikfest* durchgeführt, das im Gegensatz zu den üblichen Musikfesten in fast allen Veranstaltungen einen ganz ungewöhnlichen künstlerischen Ertrag brachte. Jahrzehnte hindurch hat man die Musik der nordischen Länder in ihren bekanntesten Vertretern zwar gepflegt, aber sie galt uneingestanden im allgemeinen doch als eine Kunst minderen Grades. Das weltanschauliche Erwachen, das heute durch Deutschland und ganz Europa geht, hat die Sinne geschärft für die Kunst nordischer Geisteshaltung. Man sieht plötzlich, daß hier in ungeahnter Fülle schöpferische Persönlichkeiten von scharf umrissener Eigenart vorhanden sind, deren Werke teilweise so unmittelbar ansprechen, daß man ihre weiteste Verbreitung für eine Selbstverständlichkeit halten sollte. Das Primat der Musik des Südens scheint endgültig gebrochen zu sein. Die Legende von der Abstraktheit der nordischen Musik wird am leichtesten durch erstklassige Darbietungen typischer Kompositionen der besten Meister widerlegt.
Der Begriff des Nordischen in der Musik ist noch nicht ausreichend abgegrenzt. Soviel ist jedoch gewiß, daß nicht nur die skandinavischen Länder und Finnland eine nordische Kunst haben, sondern daß ein großer Teil des deutschen Musikschaffens ebenso dazu gerechnet werden muß wie die holländische Musik. (Allerdings haben sich die Niederlande bisher von allen Veranstaltungen dieser Art ferngehalten, und sie gehören auch als einziges Kulturland Europas nicht dem Ständigen Rat für die Internationale Zusammenarbeit der Komponisten an.)
So war es sinnvoll, daß in Lübeck Beethoven, Brahms, Weber, Händel und Reger gewissermaßen das künstlerische Rückgrat der Musikveranstaltungen bildeten. Die nordischen Länder waren allerdings daneben ausschließlich mit Musik der Gegenwart vertreten. Hier ist also ein Widerspruch zu verzeichnen, der eine Benachteiligung unserer jungen schöpferischen Begabungen bedeutet.
Als überragende Vertreter standen im Mittelpunkt der Däne *Carl Nielsen* und *Jean Sibelius* (Finnland). Der 1931 verstorbene Nielsen genießt noch längst

nicht die Wertschätzung, die ihm gebührt. Die Lauterkeit seines Charakters, die Schlichtheit und Stille seines Wirkens standen einer propagandistischen Auswertung seiner Kunst stets entgegen. Dabei wird man schon nach der Kenntnis weniger wichtiger Werke Nielsens zugeben müssen, daß er zu den größten Musikern der neueren Zeit überhaupt gehört. Dieser Eindruck wurde wieder bestätigt durch die Aufführung seiner 6. Sinfonie, die aus seinem letzten Lebensjahre stammt. Man begegnet hier einer spielerischen Musik, deren Anfang durch das charaktervolle Thema und die geniale Einfachheit des Satzes an Haydn erinnert. Man könnte das Werk »Heitere Sinfonie« betiteln, denn es gibt wenige Schöpfungen dieser Gattung, die so ganz von echtem, überströmendem Humor erfüllt sind. Der 2. Satz, der »Humoreske« überschrieben ist, darf als typisches Beispiel für den Humor eines Blutsmusikers gelten, der auch bei virtuosester Behandlung des Orchesters niemals in die Bezirke kalter artistischer Routine abgleitet. Diese Humoreske bildet einen der herzerfrischendsten Orchesterscherze der Weltliteratur. Nach einem stimmunggesättigten, fast ätherisch schwebenden langsamen Satz schließt ein Variationenfinale die Sinfonie ab. Als Thema liegt eine tänzerische Volksweise zugrunde, die in jeder Variation schwungvoller gesteigert wird. — Carl Nielsen hat seine Selbständigkeit als Musiker stets zu wahren gewußt, obwohl er in einer Zeit lebte, die von dem Kampf der »Richtungen« und von Schlagworten erfüllt war.
Von einer anderen Seite lernte man ihn anläßlich einer Orgelstunde in der Lübecker Marienkirche kennen, wo der junge Organist *Haakon Elmer* ein halbstündiges Orgelwerk »Comotio« spielte. Es ist aufschlußreich und reizvoll, wie sich Nielsen da mit der Orgel auseinandersetzt und wie er die strengen Formen ungemein lebensvoll in seinem Werk verwendet. Das Werk mutet wie ein großes Selbstgespräch an, es gipfelt in einer kunstvollen vielteiligen Fuge.
In dem Furtwängler-Konzert zu Beginn des Festes hörte man die 7. Sinfonie von Jean Sibelius, die geeignet ist, ein gutes Bild dieses Meisters zu vermitteln. Trotz der Einsätzigkeit erkennt man leicht die vielfältige Untergliederung. Die Musik trägt einen anschaulichen Charakter, so daß man gewissermaßen eine großangelegte Ballade mit zu erleben glaubt, ohne daß allerdings in der absoluten Musik begriffliche Anhaltspunkte dafür gegeben sind.
Als eine Entdeckung für den deutschen Konzertsaal darf man die Orchester-Variationen des Norwegers *Ludwig Irgens Jensen* ansehen, der einen unerhörten Erfolg erzielte. Handwerklich außerordentlich sauber wird eine Variation nach der anderen vorgeführt, klug abgewogen in der Instrumentierung und klar in der Herausarbeitung der melodischen Kontur. Wenn Jensen hier nur Kleinformen bildet, so hat er in der vor Jahresfrist in Venedig aufgeführten Passacaglia und Fuge bewiesen, daß er auch für umfassende große Werke den ausreichenden Atem hat. Ohne Effekthascherei steigern sich die Variationen zu einem erhaben-feierlichen Schluß. — Originales Gepräge zeigte auch der Sang vom Skalden Sigvat, den der Norweger *David Monrad Johannsen* für

Tenor und Orchester in Musik gesetzt hat. Es ist eine national gebundene Musik, die das Wort charakteristisch untermalt und deutet. Obwohl die Mittel des Orchesters zweckmäßig und sparsam verwendet werden, hat die Singstimme manchmal Mühe, sich neben dem Orchester zu behaupten. Der Dresdener Tenor *Einar Kristjansson* setzte sein kultiviertes Organ erfolgreich für den Skaldengesang ein.

Von *Kurt Atterberg* lernte man den ersten Satz eines neuen Klavierkonzerts kennen, der den Schweden wieder als einen einfallsreichen Melodiker zeigt. Atterberg sucht nicht nach neuen Stilen, sondern er bewegt sich mit großer Meisterschaft in den überlieferten Bahnen. Die Echtheit des Empfindens verleiht seiner Musik eine eigene Note. Der virtuos und dankbar gesetzte Klavierpart erfordert von dem Spieler großen Krafteinsatz, weil das Orchester den Solisten stellenweise fast erdrückt. Man bemerkt in jüngster Zeit bei Atterberg eine Übersteigerung der Klangentfaltung. Die Blechbläser nahmen auch hier dem Werk stellenweise die Durchsichtigkeit. *Hermann Hoppe*, einer der männlichsten und kraftvollsten Pianisten des deutschen Nachwuchses, führte das Werk zum Siege.

Einen besonderen Publikumserfolg hatte das Trompetenkonzert des Dänen *Knudage Riisager*. Besitzt schon eine geschickt besetzte Solotrompete eigene Reize, so kommen hier noch die frischen und zündenden Einfälle hinzu, die sehr diszipliniert in drei kurzen Sätzen verarbeitet werden. Ein Streichorchester bildet den Hintergrund für das beherrschende Soloinstrument, das von *Anton Schuldes* virtuos geblasen wurde. Riisager versteht es, seiner Musik einen unterhaltsamen Charakter zu verleihen, ohne daß er sich künstlerisch etwas dabei vergibt. Diese Beobachtung machte man bereits bei seiner Fastnacht-Ouvertüre, die in Wiesbaden gespielt wurde. Der Finne *Yrjö Kilpinen* war mit einer neuen Liederfolge, den schönen Fjeld-Liedern, vertreten. *Gerhard Hüsch* setzte sich für die Orchesterlieder ein, und es gelingt ihm mehr und mehr, Kilpinen bei uns volkstümlich werden zu lassen. Die schlichten Weisen des Finnen sind stets mit dem Herzen geschrieben. Einen anderen Charakter besitzen die Orchesterlieder des Schweden *Ture Rangström*. Hier haben wir einen Musiker von knorriger Eigenart vor uns, dessen Melodik anscheinend auf heimatliche Überlieferung zurückgeht.

Die großen Orchesterkonzerte wurden ausgeführt von *Wilhelm Furtwängler*, der mit dem Philharmonischen Orchester nach Lübeck gekommen war, — von *Hermann Abendroth*, der auf das Lübecker Städtische Orchester einen so suggestiven Einfluß ausübte, daß die Leistung den höchsten Maßstab vertrug —, und von dem Lübecker Generalmusikdirektor *Heinz Dressel*, der mit sichtbarem Bemühen ein getreues Bild der Werke nachzuzeichnen versuchte. Für die 3. Leonoren-Ouvertüre reichte sein Gestaltungsvermögen nicht aus. — Das *Berliner Frauen-Kammerorchester* unter Leitung von *Gertrude Tilsen* bot ein interessantes Kammerkonzert. Ein Concertino für Orchester und Klavier

von dem jungen Finnen *Sulho Ranta* ließ aufhorchen wegen der konzentrierten Art, mit der das viersätzige Werk geformt ist. Ranta scheint stark von westlichen Einflüssen beeindruckt zu sein, ohne dabei seine nationale Haltung aufzugeben. — Eine Passacaglia und Fuge des Dänen *Ebbe Hamerik* war ein neuer Beweis für die besondere Begabung dieses Musikers. Was er hier mit einem Streichorchester im Rahmen der strengen Form anzufangen weiß, vermag noch mehr von seiner Mission zu überzeugen, als seine ganz der romantischen Richtung verhafteten großen Orchesterwerke. — Ein Duo für Geige und Bratsche von dem Norweger *Björne Brustad* ist Hausmusik im besten Sinne. Allerdings werden gute Spieler verlangt. Die Wiedergabe durch Gertrude Tilsen und den Komponisten erzielte eine nachhaltige Wirkung. Es ist bemerkenswert, welche Klangfülle Brustad den beiden Instrumenten entlockt. Das Frauen-Kammerorchester zeigte sich als ein leistungsfähiger Musizierkörper.
Das Berliner *Steiner-Quartett* spielte drei Streichquartette. Es zeigte sich, daß in den nordischen Ländern eine Kammermusik gepflegt wird, die an den Standardwerken der deutschen Klassik und Romantik geschult ist. Den stärksten Eindruck hinterließ ein Streichquartett des Dänen *Niels Otto Raasted.* Eine Partita von *Brehme* erfüllte alte Tanzformen mit neuen Inhalten. Brehme beherrscht den Streichquartettsatz mit größter Geschicklichkeit, aber die Verarbeitung mutet artistisch an.

DÜSSELDORFER MUSIKTAGEBUCH

JUNGE KOMPONISTEN IN FRONT AUF DER REICHSTAGUNG DER NS-KULTURGEMEINDE / VOM 6. BIS 11. JUNI 1935

Von ALFRED BURGARTZ-BERLIN

Es ist herrlich, wenn die Kunst unter der starken Wehr eines mächtigen Staates Feste veranstalten kann. Die Anlehnung an einen starken Arm hat die Kunst noch immer groß gemacht. So wuchs die Barockmusik in ihre klassische Form hinein durch den Dienst am Fürsten. Bachs Tonsprache ist die Ausstrahlung der festgefügten Schöpfung einer mittelalterlichen deutschen Kantorei. Die gigantischen Ausmaße von Bruckners Sinfonien sind die Rückwirkungen der Feudalpracht des Kirchenstiftes St. Florian. Beethoven erblickte bis zur Gewahrwerdung seines bitteren Irrtums in dem siegreichen Korsen einen neuen, idealen Menschheitsbefreier. Kunst ist tot ohne eine höhere Idee; sie ist die strömende Lebenskraft selber im Banne eines großen Glaubens.
Von solchen Gedanken war man bei der Ankunft in Düsseldorf, am 6. Juni, durchdrungen. Die Stadt im Schmuck der Flaggen. Wie schön und verheißungsvoll die »stilisierte Schaubühne« im roten Feld des nationalsozialistischen Fahnentuches: das Zeichen der NS-Kulturgemeinde. Dieses Symbol deutet auf ein geistiges Ziel hin, das wir mit der Gewalt des Willens suchen: strenge Schönheit, Monumentalität. Aber das Monumentale äußert sich nicht in der

Übersteigerung. Monumental wirkt auch für den, der den Tiefenblick besitzt, das lichtklar Einfache. Und das Pochen des Blutes im Herzen muß an dieser Kunst beteiligt sein. Als Krönung des Festes wird am zweiten Tag, wo eine öffentliche Kundgebung angesetzt ist, Alfred Rosenberg erwartet.

*

Das *1. Festkonzert* (6. Juni) . . . Zu Beginn eine *c-moll*-Passacaglia für großes Orchester und Orgel (Uraufführung) von dem Saarländer *Albert Jung.* Das Thema ein normaler »Achttakter«, der denn auch in der Entwicklung nach heutigem Schulgebrauch die Tiefe verläßt und durch alle Stimmen zur Höhe steigt; seine rhythmische Struktur und sein chromatisches Gepräge sind so, daß sie dem kommenden blühenden Tongewebe den Weg bereiten. Späterhin mischt sich, die Emphase verstärkend, die Orgel hinein. Ein kleines Fugato hat fast Scherzo-Charakter. Ein Epilog schließt ab: *B-A-C-H.* Für diejenigen, die das langsame Hinaufreifen dieses Komponisten verfolgen, gilt die neue Passacaglia als seine beste Arbeit. Keinerlei Unmaß in der Form. Eine gute Ausgewogenheit. Die Geste zum Hymnischen geneigt. Nichts Verlogenes, nichts Verkünsteltes. Ein Menschenherz singt, wie es Gott erschaffen hat, und in dieser schönen Wärme beruht die Gewalt, die auf andere Herzen übergreift. Von ganz anderem Schlage ist die gleichfalls uraufgeführte »Sommernachtstraummusik« von *Rudolf Wagner-Régeny.* Seit der Dresdener Premiere des »Günstling« wird dieser Musiker nicht bloß innerhalb der Reichsgrenzen beachtet. Es scheint nötig, diese neue »Sommernachtstraummusik« ein wenig zu zergliedern. Nr. 1: Ein Vorspiel zum 1. Akt, 1. Szene. Nicht etwa die spezielle Handlung im Saal des Palastes des Theseus wird musikalisch umschrieben, auch nicht die Leidenschaften der Personen. Vielmehr ist dieses Stück (»Nicht zu schnell, streng gehalten«) eine Huldigung an die Gottheit in Shakespeares Märchenkomödie: den großen Pan. Der Taktwechsel »malt« diese Stimmung. Die Form ist etwa ein Rondo. Nr. 2 (»Marschmäßig, lustig«) ist keine direkt szenische Rüpelmusik, doch könnten die Rüpel mit ihr auftreten. Geheimnisvoll alles, spaßig; und wie visionär! Nr. 3: Vor dem 2. Akt, 1. Szene (Wald bei Athen). Überschrift: »Lebhaft.« Die Gliederung: *a-b-a-b* und Koda (aus *a*). In *a* eine auftauchende Quartenbildung: Puck! In der zarten Liedphrase von Teil *b* fühlt man auf die Elfen eine Vorbereitung. Der »Bergomasker Tanz«, von dem zum Schluß der Komödie die Rede ist, stapft bereits in den pizzikato-Bässen. Nr. 4 (»Marschmäßig, streng«) deutet auf die 2. Szene des 2. Aufzuges: Titania naht mit Gefolge. Sehr »unmendelssohnisch« die musikalische Auffassung. Übrigens hat Wagner-Régeny auch kein Elfenlied, so wenig wie ein Finale, komponiert. Den Musiker interessiert eine Sechzehntelfigur (in den Trompeten und Oboen), die — augmentiert — in diesem Stück das Trio bildet. Nr. 5 mit seinen drei Teilen (und einem Schluß aus diesen drei Teilen) ist szenisch schwieriger zu bestimmen: wohl der »Bergomasker Tanz«. Die Bewegung: »Lebendig, straff und frech.« Vielleicht die hinreißendste und kom-

plizierteste Nummer. Nr. 6: Zarteste Lyrik, trotz der Überschrift »Ziemlich langsam, witzig«. Das »Witzige« ist ein der Natur abgelauschter Vogelsang. Ein kantables Gegenthema steht in Beziehung mit einem »zum Heulen schönen« Abgesang (Klar. a 2). Einzuordnen ist Nr. 6 dort, wo Oberon befiehlt: »Ertön, Musik!« (4. Akt, 1. Szene). Die Tonsprache verläßt hier ihre abstrakte Haltung, deutet auf den Bühnenvorgang. Nr. 7 (»Festlich, gemessen«): die Panshymne. Vor dem 5. Aufzug, 1. Szene (Zimmer in Theseus' Palast). In der Grundlage mit Nr. 1 verwandt. — Über diese »Sommernachtstraummusik« Wagner-Régenys urteilte eine Pressestimme: »Zart, unsommerlich, unmusisch . . . freundlicher Beifall.« Aber die Hälfte aller Kritiken ist für dieses neuartige Partiturbild, das zwischen Bläsern und Schlagzeug und Streichquintett noch das Klavier verwendete, voll Bewunderung.

Kunst fordert Unbedingtheit. Nicht nur durch den flammenden Geist der Wortrhythmen *Carl Maria Holzapfels* bekommt das Chorwerk von *Hans Heinrich Dransmann: »Einer baut einen Dom«* den revolutionären Zug. Das Melos dieses Westfalen, das in seiner Handwerkstreue nicht dienert, äußerlich Traditionsbahnen wandelt, aber einen ausgeprägt modernen Willenskern aufweist, ist in der Grundhaltung heutigem deutschen Heroismus verwandt. Das »Gesicht« des Werkes (die ersten Takte *C-dur—d-moll*, Septensprung usw.) unvergeßlich. Im Abschnitt »Die Berufung« (mit eindringlichem Lockruf) sind das zu lösende Problem: ein 1. und 2. Solosprecher, sowie ein Sprechchor. Der strahlende Teil »Dem Führer« enthält die großartige Chorfuge »Sind unsre Herzen«. Dunkel in der Farbe: »Der Ruf erschallt, das Land erbebt.« Das »Wiegenlied in schwerer Zeit«: das einzige Mal, wo eine Frauenstimme (Alt) beschäftigt wird. »Den Toten«: geheimnisvolle Quarten! »Der Tambour«: die dumpfen Schläge der Landsknechtstrommel. »Aufbruch«: das einzige Duett (Tenor und Bariton). Das hymnische, aufrüttelnde, zu einem jubelnden Schluß empordrängende Chorfinale: »Einer baut einen Dom«. Die Musik Drausmanns erzwingt sich im Augenblick die Zuhörer. Sie gewinnt noch, wenn man sich in die Partitur vertieft, und es besteht kein Zweifel, daß dieses repräsentative Werk den deutschen Aufbruch auch noch in der nächsten Generation begleitet. — Von Mitwirkenden bei diesem 1. Festkonzert sind zu verzeichnen: *Rudolf Watzke* (Bariton), *Henk Noort* (Tenor), *Hildegard Hennecke* (Alt), *Hubert Flohr* (Klavier); ferner das *verstärkte Städtische Orchester*, der *Chor des Städtischen Musikvereins*, der *Düsseldorfer Männerchor* e. V., der *Sprechchor des Arbeitsdienstlagers Rhein-Wupper.*

*

Sonntag, den 9. Juni, im Opernhaus *»Die Heimfahrt des Jörg Tilman«* von *Ludwig Maurick* . . . Bei der Fülle der Probleme, die dieses Werk aufwirft, und der verblüffenden musikalischen Intensität des Komponisten (der zugleich sein Dichter und Dirigent ist) kann man die »Heimfahrt des Jörg Tilman« unmöglich verneinen; aber eine »Renitenz« kann beim Zuhörer doch

nicht abgeleugnet werden, die es nicht erlaubt, diese Uraufführung ohne Einschränkung zu bejahen. Man muß sich zunächst über den Verlauf der Handlung klar werden. Der unbekannte Soldat Jörg Tilman ist eine vielstellige Zahl, ein Glied in der Maschinerie des Krieges: er dient der Idee des Vaterlandes, das Gesicht feindwärts (gegen die Russen), im Schützengraben. Das Schicksal hat ihn mit einigen anderen Kameraden für die folternde Öde und Weltverlorenheit eines sibirischen Gefangenenlagers auserkoren. Er entflieht, scheint in Urwäldern der Verelendung zu erliegen, wird jedoch von einem Pelzjäger (einem »Golden«) gerettet und in ein chinesisches Teehaus in Wladiwostock gebracht, um sich dort zu erholen. Vom Besitzer dieses Teehauses wird Jörg Tilman an die Werber der französischen Fremdenlegion verschachert. Ein »Ecce-homo«-Bild zeigt dann den deutschen Dulder an eine einsame Palme gefesselt, im glühenden Sonnenbrand der Sahara dem Verdursten preisgegeben. Noch ist die Passion nicht zu Ende. Aus der Fremdenlegion entlassen, durchzieht Jörg Tilman in der blauroten Uniform die Landschaft, wird von einem Wanderschausteller aufgelesen und als »zugkräftige Nummer« verwendet. Der Marktschreier seines Elends wird schließlich Bettler, mit dem Hut in der Hand (auf einer norddeutschen Chaussee). Bis ihm, an einem abstrakten Meergestade, nach anderthalb Jahrzehnten sein Weib wieder entgegentritt. Eine deutsche Penelope, deren jahrelange Verlassenheit nicht geschildert wird, deren erstarrtes Herz aber tiefste Ergriffenheit einflößt, bis das Hemmnis der Entfremdung in die wortlose Verzückung des Wiedersehens umschlägt. So der Schluß bei der Uraufführung. Es heißt, der Komponist habe ein Duett-Finale vorgesehen. Man ist nur, da die Notenblätter noch naß den Sängern und Musikern vorgelegt wurden, mit dem Einstudieren nicht fertig geworden.
Eine Grundfrage erhebt sich angesichts dieser Begebenheiten: Ist dieser Stoff ein »Martyrium« oder ein »Drama«? Als »Drama« kann er nicht gewertet werden, denn es fehlt der »Gegenspieler«. Auch der Begriff der »antiken Tragödie« trifft nicht zu. Das Erleiden in der antiken Tragödie ist immer motiviert. Doch welche Schuld hätte sich der deutsche Soldat Tilman, der im Kriege nur seine Pflicht tut, dem Schicksal gegenüber zugezogen? Offenbar aus dem richtigen Gefühl heraus, daß es mit der »dramatischen Notwendigkeit« in diesem »Stationen«-Stück hapert, und *der »Held« mehr mitleidswürdige Kreatur ist, und nicht volkführender Heros*, hat Ludwig Maurick zu einer Konstruktion gegriffen und den *Chor* als wichtigstes Element, vor und nach den einzelnen Bildern, ja auf szenischen Höhepunkten, eingeschoben. Das Verdienst, dieses Experiment in der neueren Oper zuerst gewagt zu haben, kommt Ludwig Maurick nicht zu. Bereits 1904 (Elberfeld) beschritt der verstorbene *Otto Taubmann* diesen Weg mit dem Chordrama »*Sängerweihe*« (als Partiturskizze gedruckt, mit Vorrede, im Verlag Breitkopf & Härtel). Auch *Kaminski* mit seinem chorreichen »*Jürg Jenatsch*« bietet sich zum Vergleich. Aber diese beiden Vorläufer stellt Ludwig Maurick durch die *Großartigkeit seiner Chorbehandlung* — durch

eine *flutende Schönheitsfülle, die an das Schillersche Ideal in der »Braut von Messina« erinnert* — völlig in den Schatten.
Einige Kritiker haben der Musik Ludwig Mauricks »Eklektizismus« vorgeworfen, andere nennen sie revolutionär; die Wahrheit liegt wohl in der Mitte. Das Problem ist (das aber erst die Zukunft lösen wird), ob ohne die geschlossene Melodie (etwa im Geiste der Händel-Zeit) noch in der Oper musiziert werden kann! Der Operngesang Mauricks schwebt zwischen ariösen, harmonisch reizsamen Lyrismen und dramatischem Rezitativ. Man bemerkt jedoch bei näherem Zusehen, daß die einzelnen Szenen gern »liedhaft« gestaltet sind, d. h. der Komponist läßt den melodischen Teil, mit dem er die Szene begonnen hat, zum Schluß wiederkehren. Eine Perle an Einfall und Instrumentation ist das »Vogellied« des chinesischen Teehausmädchens. Das »Kriegsgefangen«, das hinter dem Drahtgitter Im-Kreise-treten-müssen, ergibt einen tollen, bitter instrumentierten »Ostinato«. Den »Flüchtling« zeichnet ein packendes sinfonisches Presto. Die Chöre bringen alle erdenklichen Chorformen vom Einstimmigen an bis zum Doppelchor, gemischt, ungemischt, madrigalesken a-cappella-Stil, Doppelfuge usw. Der »Zukunftsblick« (ein stilistisch höchst fesselndes Phänomen, woran der Komponist weiterhin anknüpfen muß) findet sich am Ende der Oper in einer unbegleiteten Arie. Auf einer Düne am Meer, in einem strengen und doch freudigen Kleid, hält Anna, kurz bevor Tilman naht, einen Monolog. Diese Arie hat genialen Anstrich. Es ist zu hoffen, daß viele Bühnen dieser in ihrer Art neuen »*Gemeinschaftsoper*« das Tor öffnen.
Die musikalische Leitung hatte, wie schon gesagt, Maurick selbst. Die phantastisch-schönen Bühnenbilder: von *Caspar Neher* a. G. Die Inszenierung: durch den Generalintendanten der Städtischen Bühnen Düsseldorf, *W. B. Iltz.* (Man überzeugt sich, wie intensiv im Reich gearbeitet wird.) Die Chöre, die wie Schemen auf seitlichen Loggien und auf einer versenkbaren Galerie erschienen, einstudiert von *Michel Rühl.* Jörg Tilman: *Alfred Poell.* Anna, sein Weib: *Lotte Wollbrandt.* (Die letztere fast noch den ersteren übertreffend.) Teehausmädchen: *Elsi Bodmer.* Der »Golde« und »Wanderschausteller« sind Sprechrollen.

*

Dienstag, 11. Juni: das *2. Festkonzert* . . . *Julius Weismanns* Vorspiel zum »Sommernachtstraum« (Uraufführung) trägt, nach dem Erfolg gemessen, über Wagner-Régenys Werk den Sieg davon. Weismanns Melodik deutet Shakespeare so, wie wir ihn seit Gerstenberg und der Schule Tiecks (ja selbst seit Goethe) zu sehen gewohnt sind: als Romantik. Aber ist Shakespeare »Romantik«? Seine Form ist klassischer Zuschnitt, überhäuft von der Ausdruckssteigerung des Barock. Das Wort bei Shakespeare ballt Visionen in einer einzigartig gedrungenen Plastik. Hinter diesem Sprachleib aber eröffnet sich eine mystische Welt webender Geister. Für den, der so Shakespeare erfühlt, ist Weismanns Musik nicht entsprechend. Seine Scherzo-Stimmungen, die ouvertürenhaft hinhuschenden Noten des *Allegro molto,* sind mehr reiz-

volles Bühnenspiel. Das *Andante espressivo* verdrängt an traumhafter Süße die Erinnerung an Mendelssohn (und insofern ist Weismanns Musik eine »Tat«). Am stärksten: das kontrapunktische »*Un poco presto*«. Das *Alla Marcia:* sprühend geistreich, fast »eine Nummer zum Klatschen«. So schlicht und volkstümlich die Melodik Weismanns ist, wird sie auf klassische Höhe erhoben durch die meisterhafte Form und durch den harmonischen Unterbau, worin sie sich wie in neuem Lichte spiegelt. — Sodann von *Otto Straub* (posthum) eine Uraufführung: »*Altdeutsche Minnelieder*« (für Sopran, Bariton und acht Instrumente). Der frühverstorbene junge Tondichter sah in die Welt noch mit den Augen der stillen Münchner Nachromantik. Ein Tonpoet, vermutlich nicht dazu bestimmt, gigantisch zur Höhe zu wachsen, aber sein Künstlersinn verstand sich auf klangliche Feinheiten. Die instrumentalen Parte (Vor- und Zwischenspiele, auch Begleitung) in diesem zyklischen Werk sind erregender als der Duktus der vielfach einförmig dahinziehenden Gesangsstimme. — Eine »Konzertmusik für Klavier und Orchester« von *Emil Peeters* (Uraufführung) verfolgte eine Richtung, die in der Nachkriegszeit im Kommen schien (absolute Linearität ohne Bezugnahme auf den Born bodenständiger Melodiebildung); das Werk wurde sichtlich abgelehnt. — Der Ausklang: die »Festmusik für Orchester« von Albert Jung (mit dem Deutschlandlied). In klangschwelgerischer Überfreude bombardiert der jugendliche Komponist fast den Himmel. Aber das Werk zündete.

Des Festdirigenten für beide Konzertveranstaltungen ist noch zu gedenken: Die Meinungen über *Hugo Balzer* sind einmütig. Eine geniale koloristische Begabung. Die Farbengebung bei ihm aber noch bezwingender als das natürlich Musikantische. Aber auch von einem Nikisch wollte man lieber einen Brahms, oder gar Strauß oder Tschaikowskij, als einen Mozart hören.

DIRIGENT UND WERK

Von JOHANNES SCHÜLER-ESSEN-RUHR

»Unstreitig kann es den Tonsetzern nicht gleichgültig sein, in welcher Weise vorgetragen ihre Arbeiten dem Publikum zu Gehör kommen.« *Richard Wagner*

Aus einem Musiklexikon: »Ein musikalisches Kunstwerk kann innerhalb des Rahmens der vom Komponisten gegebenen Vorschriften[1]) in verschiedenster Weise vorgetragen werden, je nach der Auffassung des Interpreten.«

Sind diese »Vorschriften« für eine Interpretation wirklich von bestimmender Bedeutung?

In der Schrift »Über das Dirigieren« von Richard Wagner sind viele Beispiele dafür angeführt, daß »Vorschriften« niemals eindeutig sind, oft genug mißverstanden werden und infolgedessen eine entstellende Interpretation nicht verhindern können. Ich selbst erlebte während meiner Opern- und

[1]) Unter »Vorschriften« sind hier wohl nur sichtbare Vorschriften zu verstehen.

Konzerttätigkeit Fälle, in denen mein Gefühl keine Beziehung zwischen Grundtempoangabe und Musik finden konnte, trotzdem sich bei den Proben in Gegenwart des Komponisten eine völlige Übereinstimmung zwischen seinem Willen und meiner Wiedergabe herausstellte. In einem Falle wurde vom Komponisten die Tempovorschrift vivace in ein allegro, in einem anderen die Metronombezeichnung ♩= 152 in ♩= 120 (also erheblich!) geändert. Dieselbe Erfahrung hat sicher mancher Dirigent gemacht; sie beweist nur, wie absolut unzulänglich, ja gefährlich die aus einem (noch dazu neuzeitlichen) Musiklexikon angeführte Definition ist. Was geschieht beispielsweise, wenn (wie oft bei Bach) »Vorschriften« gänzlich fehlen?

Somit ist also klar, daß einzig die Musik an sich bestimmend für die Wiedergabe sein darf, weil an ihrer Eindeutigkeit nicht gezweifelt werden kann. Oder: Aus der richtigen »Erfassung des Melos« allein ergibt sich das »richtige Zeitmaß«, nicht umgekehrt. Deshalb kann es im idealen Sinne auch keine »Auffassung« geben, weil jedes wahre Kunstwerk, vom Schöpfer aus gesehen (und das allein muß maßgebend sein), rein gedanklich eindeutig ist. Mancher wird entgegnen: durch die »Subjektivität« der Auffassung erst bekommt eine Wiedergabe Reiz, sie muß »persönliches Gepräge« haben, es kommt auf die »Auslegung« der musikalischen Gedanken an, die nur der Subjektivempfindende »interessant« deuten kann. Leider — gab es eine Zeit, in der diese Ansicht bestimmend für den Besuch oder Nichtbesuch von Konzerten oder Opernaufführungen war. Der Dirigent »zog«, nicht das Werk — eine traurige und eines anspruchsvollen Kulturlebens unwürdige Feststellung. Denn: jede »Auslegung« ist subjektiv, basierend etwa auf der Frage: »was mache ich aus dem Werk!« und: die Wiedergabe eines Werkes wird zur willkommenen Gelegenheit, das eigene Gefühl zu entzünden und zu befreien. Sie dient also dem Vermittler, während es doch höchste Aufgabe und einziges Ziel des Vermittlers sein sollte, unter rest- und selbstlosester Hingabe mit seiner ganzen Persönlichkeit dem Werke zu dienen — es also nicht »auszulegen«, sondern zu »erfassen« und nicht mehr und nicht weniger davon bei der Wiedergabe zu offenbaren.

Die nun schon überstandene »neue Sachlichkeit« brachte automatisch auch den »objektiven«, sachlichen Dirigenten eine ebenso extreme und darum im idealen Sinne kunstfremde Erscheinung wie der subjektiv eingestellte Dirigent. Prinzipielle Zurückhaltung des Gefühls, prinzipielle Nüchternheit gegenüber dem Werk (»notengetreue« Wiedergabe!) ist ebenso abzulehnen wie ein Sichgehenlassen nach der anderen Seite. Denn die an sich schätzenswerte Absicht, dem Werke dienen zu wollen, führt hier zu Starrheit, zum Tode des Werkes, weil sie sein lebendiges Leben bewußt unterdrückt.

Gibt es keine Möglichkeit, im höchsten Sinne nachschöpferisch zu sein, ohne dem einen oder anderen Extrem zu verfallen?

Eine starke Persönlichkeit, hohe Musikalität und geistiges Einstellungs-

vermögen werden als Vorbedingungen nicht genügen. Entscheidend dagegen wird sein, sich klar zu werden über die Forderungen, die man als Reproduzierender dem Kunstwerk gegenüber zu erfüllen die heilige Pflicht hat und sich den Willen dazu unbeirrbar zu erhalten. Es muß sich dann eine Gefühlsumstellung vollziehen — zum Werke hin —, muß sich bei dem Berufenen ein Nachfühlenkönnen einstellen, dessen Vorbedingung allerdings ein starkes, durch große menschliche Züge aber beherrschtes und geläutertes Empfinden ist. Dann wird es kaum mehr Irrtümer im »Erfassen des Melos« geben können. Denn, wer sich dem Werke selbstlos und unermüdlich hingibt, ihm immer von neuem nachgeht bis in die feinsten Adern, in dem beginnt das Werk von selbst zu schwingen, unerklügelt, ungewollt — und eben mit der Eindeutigkeit, die, wie ich glaube, die Hauptwesensart eines großen Werkes ist.

Ich bin auch überzeugt, daß dem, der diese Einstellung einmal gewonnen hat, keine Grenzen gesetzt sein werden hinsichtlich der jeweils verschiedenen Art eines Werkes. Denn ich kann nicht eins sein mit denen, die den Wert eines Dirigenten in einer gewissen, betonten Einseitigkeit seiner musikalischen Einstellung sehen wollen, sondern muß mich zu denen bekennen, die von ihm nicht mehr und nicht weniger erwarten, als daß die Kraft seiner Persönlichkeit das gesamte Gebiet musikalischen Schaffens überzeugend zu reproduzieren vermag.

DER GEIGER UND SEIN INSTRUMENT

Von ERICH HÖHNE-DRESDEN

Es ist immer unterhaltsam, einen Geiger über sein Instrument zu befragen. In den meisten Fällen wird er sofort in Begeisterung geraten und zu schwärmen anfangen. Für ihn ist seine Geige ein lebendes Wesen mit einer richtigen Seele, die nur unter seiner Hand zur vollen Entfaltung aller Schönheiten gebracht werden kann. Hat jemand anders darauf gespielt, dann braucht der rechtmäßige Besitzer Tage, bis »sie ihm wieder völlig gehorcht« und so weiter. Man sollte es nicht für möglich halten, was alles in eine harmlose Geige hineingeheimnist wird. Künstler sind eben romantische Leute und haben für nüchterne Sachlichkeit wenig übrig.

Gewiß sind nicht alle Geiger so, aber unbestreitbar betrachtet der Streicher sein Instrument mit anderen Blicken als der Bläser. Gelingt diesem etwas vorbei, dann klagt er nicht über die »ermüdete Seele« seines Instrumentes, sondern untersucht ganz sachlich — falls er nicht selbst an dem Fehler schuld ist — ob etwa ein Ventil nicht funktioniert, eine Klappe nicht schließt oder ein sonstiger Schaden vorliegt. Hat aber ein Geiger einmal nicht den Erfolg gehabt, den er erwartete, dann ist er nur zu leicht geneigt, die Schuld auf seine Violine zu schieben. »Sie klang zu matt«, »die A-Saite fiel ab«, »sie

kam mir nicht genug entgegen«, »ich konnte mich mit ihr nicht verstehen«, das sind stehende Redensarten in der Streicherwelt, die nach jedem nicht ganz gelungenen Konzert wiederkehren.
Gewöhnlich dauert es dann nicht lange, bis der Künstler den Entschluß faßt, sich ein anderes Instrument zuzulegen. Unzählig sind die Fälle, in denen Musiker plötzlich nichts mehr von ihrer Geige wissen wollen, deren Vorzüge sie noch vor kurzem begeistert priesen. Er redet sich auf einmal ein, das Instrument habe »nachgelassen«. Romantisch wie er ist, untersucht er nicht etwa, ob Steg und Stimme noch an der richtigen Stelle stehen, ob etwas losgeleimt ist, ob die Saiten die richtige Stärke haben oder ob irgend etwas schwingunghemmend wirkt. Nein, er begnügt sich mit der wirklichen oder eingebildeten Tatsache, daß die Violine seinen Ansprüchen nicht mehr genügt. Zur Entschuldigung des Geigers muß allerdings gesagt werden, daß eine Geige über viel mehr und viel feinere Ausdrucksnuancen verfügt als ein Blasinstrument, wodurch eine Selbsttäuschung leichter möglich ist.
Diese Tatsache, verbunden mit dem oben angeführten Hang zur Mystik, eröffnete tüchtigen Geschäftsleuten ungeahnte Perspektiven. Sie benutzten die unbestrittene und einzigartige Qualität der Geigen aus der Zeit des klassischen italienischen Geigenbaus, um zunächst diese und schließlich *alle* alten Instrumente als allein brauchbar hinzustellen. Ein schwungvoller Betrieb setzte ein, und heute hat der Handel mit alten Geigen in Fachkreisen den Ruf, schlimmer als Pferdehandel zu sein. Leider mit Recht, denn hinsichtlich der Fälschungen hält er unbedingt den Rekord im Kunsthandel.
Wirklich *echte* alte Geigen sind so selten und so teuer, daß sie für den Musiker praktisch kaum in Frage kommen. Also bietet man Geigen an, die zwar ihre Echtheit nicht einwandfrei beweisen können, die aber dafür im Preise nicht ganz so hoch sind. Wundervolle Eigenschaften werden ihnen angedichtet, und je weniger reale Echtheitsunterlagen beigebracht werden können, desto phantastischer ist die Geschichte, die man vom Schicksal gerader dieser Geige erzählt. Meist läßt sich dann noch irgendein unbekannter »Sachverständiger« herbei, die Echtheit zu attestieren, und die echte Geige ist fertig. Nur wenige Geiger vermögen es, angesichts solcher Manöver ihre Unbefangenheit zu bewahren und erleiden dann oft schweren Schaden. Und doch ist es so leicht, sich beim Geigenkauf vor Übervorteilung zu schützen, wenn man nur *einen* Richter entscheiden läßt: das Ohr. Und dieser Richter ist absolut unbestechlich, wenn sein schlimmster Widersacher ausgeschaltet wird: das Auge. Dieses mag für den Sammler, der das Instrument in den Glasschrank hängen will, ausschlaggebend sein, für den Geiger, der die Geige wirklich spielen will, kann doch logischerweise nur das Ohr oberste Instanz sein. Der Ton macht die Musik. Man muß sich wundern, wie oft gerade beim Geigenkauf gegen diese Binsenwahrheit verstoßen wird.
Jedenfalls wird *der* Geiger stets ein ihm völlig zusagendes Instrument er-

halten, der sich nur auf sein Ohr verläßt. Setzt er sich dazu, ehe er sich zum Kauf entschließt, auch einmal ins Nebenzimmer und läßt sich von einem unparteiischen Freunde die in engerer Wahl befindlichen Instrumente vorspielen, dann ist ein Hereinfall so gut wie ausgeschlossen.
Dabei wird er dann die überraschende Entdeckung machen, daß eine neue Geige oft besser klingt als eine vielfach teurere alte. In einem solchen Falle sollte er auch vorurteilslos genug sein, diese neue Geige zu wählen, er wird sicher gut damit fahren. Das Vorurteil gegen neue Geigen ist nicht nur die Haupteinnahmequelle unreeller Händler, sondern außerdem ein schweres Unrecht an der jetzt lebenden Geigenbauer-Generation. Bekanntlich erzielte z. B. Stradivarius bereits zu Lebzeiten für seine — damals also neuen — Geigen ganz erhebliche Preise.
Sehr lehrreich ist auch ein im Jahre 1922 im phonetischen Laboratorium zu Hamburg ausgeführter Versuch. Dieses völlig neutrale Institut verglich eine Guarnerius, eine Gaspare di Salo und eine Amati mit neuen Instrumenten, indem sie ein Konzertmeister, unsichtbar für die Hörer, anspielte. Überraschenderweise trug ein neues Instrument aus einer Dresdner Kunstgeigenbau-Werkstatt einwandfrei den Sieg davon.
Also weg mit der maßlosen Überschätzung alter Geigen, bei denen außerdem noch die Gefahr der Überalterung und damit des tonlichen Verfalls besteht.

DIE VENUSBERG-SZENE

VON KONRAD LEISERING, BERLIN

Dichter greifen bisweilen auf ein abgeschlossenes, veröffentlichtes Werk zurück, um es neu zu gestalten. Ich denke etwa an Mörike (Maler Nolten), Keller (Der grüne Heinrich), Raabe (Ein Frühling). Schöpferische Musiker dagegen tun das selten. In Richard Wagners Schaffen gibt es ein einziges, berühmtes Beispiel: »Tannhäuser.«
Wenn Wagner, 15 Jahre nach der Erstaufführung des Werkes, im Jahre 1860 für die Pariser Oper die Venusberg-Szene umarbeitete und erweiterte, so hatte er dazu triftige, künstlerische Gründe. Den Anstoß hatte freilich die Forderung des Direktors der Großen Oper gegeben, das übliche Ballett in den zweiten Akt einzulegen. »Wirklich reizte mich sogar die Aufgabe, hier einer unverkennbaren Schwäche meiner früheren Partitur abzuhelfen.«[1]) Und er gewann sehr rasch Freude an der Arbeit. An Liszt schrieb er: »Mit großer Lust bearbeite ich die große Venusberg-Szene neu und gedenke dadurch der Sache sehr gut zu tun.«
Wagner hatte das deutliche Gefühl, daß die beiden polaren Welten des Werkes, Venusberg und Wartburg, besser im Gewicht gegeneinander ausgeglichen werden müßten. Hier beherrschte bisher die höfische Welt der Wartburg weithin das Feld. Dagegen war die Urquelle des Werkes, der Hörselberg, allzu karg bedacht. Schon einmal hatte er sich deshalb zu einer Änderung entschlossen. Bei der Uraufführung 1845 in Dresden erschien am Schluß auf der Bühne weder Venus noch der Trauerzug mit der Leiche Elisabeths, sondern lediglich das Aufglühen des fernen Hörselberges und die Totenglocke von der Wartburg stellten beide Welten andeutungsweise symbolisch gegenüber. Welch ein dramatischer Fortschritt in der schroffen Gegenüberstellung der feindlichen Gewalten

[1]) Sämtliche Schriften und Dichtungen, Volksausgabe 6: VII, 138.

zwei Jahre später in der endgültigen Fassung des Schlusses! Die Keimzelle liegt im »Venusberg«. Mit Recht sollte das Werk ursprünglich diesen Titel tragen. »Es war eine verzehrend üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt, als ich die Musik des Tannhäuser entwarf und ausführte. Meine wahre Natur ... umfing wie mit einer heftigen und brünstigen Umarmung die äußersten Gestalten meines Wesens, die beide in einem Strom: höchstes Liebesverlangen mündeten.«[1]) Welche zweite »äußerste« Wesensgestalt meint Wagner hier? Die in der Tannhäuser-Sage gegebene »Gegenwelt« der Venus war »Rom«. Man könnte sich den Gang des Tannhäuser-Dramas anders denken. Am Schluß des ersten Aktes gesteht Tannhäuser in Zerknirschung den Freunden seine Sünde. Dieser Aufzug schließt mit dem Rufe: »Nach Rom!« Nun folgt der Romakt: Der Papst in St. Peter, großes Tedeum, die Pilger nahen, dann Tannhäuser; d. h. die Romerzählung wird dramatisch vorgeführt. Schluß des Aktes: Fluch des Papstes, Tannhäuser bricht zusammen.

Der große Erotiker Wagner-Tannhäuser bedurfte einer Erlöserin. Er fand sie in der Heiligen dieser mittelalterlichen Sängerzeit. Denn das Thema, das der Landgraf den Sängern stellt, »Der Liebe Wesen zu ergründen«, durchströmt als eine Grundmelodie das gesamte Schaffen des Meisters. In unserem Drama sollen beide Pole dieses Urphänomens lebendig werden: die irdische und die himmlische Liebe. Der Göttin der Sinnenlust muß die Heilige gegenüberstehen. Mit der Vision der Gestalt der heiligen Elisabeth war das Werk empfangen. So ist es zu verstehen, daß die Wartburgwelt Elisabeths anfangs breiter entfaltet wurde als der Urkeim. Der Ausgleich wird in Paris nachgeholt.

Aber mit dieser künstlerisch reiferen Herausarbeitung der polaren Gegensätze wurde noch viel mehr erreicht. Die Tragödie des Helden wurde schärfer herausgemeißelt. Dreimal erliegt dieser der »Sünde«: er weilt im Venusberg, er feiert die Göttin im Wettkampf, er drängt zurück in den Hörselberg. Die letzte »Sünde« bleibt Versuchung. Das eine Wort »Elisabeth« gibt ihm Kraft, trotz seiner furchtbaren Verzweiflung der Lockung zu widerstehen.

Das Tannhäuser-Drama erhebt sich gleich im Anfang in steiler Kurve aus Abgrundtiefe zu lichter Höhe. Diese Lösung aus schwerster Fessel ist ein Charakterdrama in sich. Die Göttin ist anfangs nur leicht verwundert, daß trotz ihrer Zauberkünste Tannhäuser sich hinaussehnt in die Welt des Tages. Wie unbegreiflich, zu bereuen, ein »Gott zu sein«! Mit feinster Einfühlungskraft weiß sie den Geliebten bei seinem Künstlertum zu packen: er soll ihr zu Ehren ein Lied anstimmen. Damit wird er wieder ganz ihrem Zauberbann verfallen. Wagner schreibt nun ausdrücklich vor: »Tannhäuser, zu einem plötzlichen Entschlusse ermannt, ... ergreift seine Harfe und stellt sich feierlich vor Venus hin.« Was für ein feierlicher Entschluß ist das? Es ist der feste Wille, Venus um »Urlaub« zu bitten (»laß mich ziehn!«). Es liegt etwas Verstandesmäßiges in seinen Worten, fast eine Spur von kühler Berechnung. Dies ist die einzige Strophe, in der die Musik sich verlangsamt. Stockend, schmerzlich-gequält und zögernd ringen sich die Worte vom Herzen los. Venus, die »wie aus einem Traum« erwacht, kann mit Recht sagen: »Welch trübem Ton verfällt dein Lied? Wohin floh die Begeisterung dir ...?« Tannhäuser ermißt an ihrem Widerstand, wie unsäglich schwer es halten wird, das Ziel zu erreichen. Die Furcht packt ihn, daß alles vergeblich sein könnte. So steigert sich die zweite Strophe zu einem schnelleren Tempo. Es ist ein Aufschrei der wilden Sehnsucht nach Freiheit. Venus kann Tannhäusers Worte nur als Treulosigkeit und Verrat ansehen. Ihr leidenschaftlicher Ausbruch löst sich in einem schmerzlichen »Ach!« (gleichzeitig Tannhäuser: »Fliehe!«) Und nun setzt die Göttin das Letzte ein, den ganzen Zauber ihrer Macht und ihres Seins. Alle betörenden Reize des Hörselberges werden

[1]) IV, 279.

nochmals aufgeboten, und ein höchster Preis der Wollust lockt, die Göttin selbst. Dies ist der entscheidende Augenblick in Tannhäusers Leben: Die endgültige Versuchung zur Sünde. Es entbrennt ein wilder Kampf in seiner Seele. Dieser Lockung zu widerstehen, verlangt übermenschliche Kräfte. Er wendet sich gewaltsam ab, er will nichts hören, er will nichts sehen, weil er fürchtet, schwach zu werden. Mit letzter Kraft bezwingt er sich nochmals, aber alles scheint vergebens. Da erblickt er seine Harfe. In glühender Dankbarkeit preßt er sie an seine Brust. Bevor Tannhäuser sein letztes Lied anstimmt, ist er gerettet, durch seine Charakterstärke. (»Doch hin muß ich zur Welt ... nach Freiheit, Freiheit dürste ich ...!«) Er ist zum äußersten entschlossen: entweder die Freiheit oder — Tod! («Sei's auch auf Tod und Untergeh'n!«). Es schwingt eine heimliche Drohung in seinen Worten mit. Er wirft die Harfe fort und steht dicht am Lager der Göttin, hochaufgerichtet, den Arm drohend über sie gereckt: er fordert gebieterisch die Lösung! So erleben wir bei diesem ergreifenden, seelischen Ringen eine gewaltige, überaus wirkungsvolle Steigerung: zuerst bittet er entschlossen, dann fleht er kniefällig, endlich fordert er drohend, auch äußerlich schon heldisch und sieghaft. Nichts falscher, als wenn man dieser heroischen Gestalt ein passives Heldentum nachsagt. Nach diesem ersten Höhepunkt setzt die große Erweiterung der Pariser Bearbeitung ein.[1]) Aus der ursprünglichen Skizze in Schlagworten wird ein ausgeführtes Seelengemälde. Der Göttin ist auch nur ein einziges Wort wie ein Dolchstoß ins Herz gedrungen: »Nie!« Und daher der jähe Umschlag in vernichtende Verzweiflung. Und bei ihrem leidenschaftlichen Flehen wächst Tannhäuser —, in dem einzigen, aber dafür äußerst bedeutsamen und wunderbaren Zusatze, der ihn betrifft —, zu dämonischer Größe: »Mögest du es fassen, Göttin! (wild!) Hin zum Tod, den ich suche, zum Tode drängt es mich!« Das ist der Ton der letzten Strophe seines Liedes! Hier ist die Bestätigung unserer Auffassung. Und selbst die Drohung ewiger Ruhelosigkeit kann diesen faustischen Menschen nicht mehr erschüttern.

Julius Kapp[2]) betont, daß das große Finale des zweiten Aktes »den Höhepunkt des ganzen Tannhäuser-Dramas und den Schlüssel zum richtigen Verständnis des Werkes« bilde, so daß »jede Kürzung ... eine Versündigung am Geiste des Werkes« bedeute. Das ist zweifellos richtig. Aber mindestens das gleiche gilt von der Venusberg-Szene. Es ist sehr wohl verständlich, daß Wagner die Pariser Fassung als maßgebend für die Bühnen angesehen wissen wollte.

DAS MILDHEIMISCHE LIEDERBUCH UND SEINE BEDEUTUNG FÜR DIE GEGENWART

Von KARL FRITZ BOLT, BERLIN

»Mildheimisches Lieder-Buch von 518 lustigen und ernsthaften Gesängen über alle Dinge in der Welt und alle Umstände des menschlichen Lebens, die man besingen kann. — Gesammelt für Freunde erlaubter Fröhlichkeit und ächter Tugend, die den Kopf nicht hängt von Rudolf Zacharias Becker.« Also lautet der Titel einer Sammlung volkstümlicher Lieder, die erstmalig im Jahre 1799 in Gotha erschien. In weitesten Kreisen dürfte dieses Liederbuch wohl kaum dem Namen nach bekannt sein.

[1]) Vorher nur ein einziger herrlicher Zusatz: »Komm, süßer Freund, komm, folge mir!« Partitur (Breitk. u. H., hg. Michael Balling, 1923), III, 108ff., Buchstabe D. Erweiterung: S. 127ff. Vgl. auch Brief an Math. Wesendonk vom 30. 9. 1860.

[2]) Richard Wagner, 1910, S. 24, 150.

K. E. Schneider (»Das musikalische Lied«, III. Bd., Leipzig, 1865), M. Friedländer (»Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert«, 1902), Bernh. Seyfert »Das musikal.-volkstümliche Lied von 1770—1800«, 1894) und H. Kretzschmar (Geschichte des neuen deutschen Liedes«, I. Bd., 1911) waren die einzigen Musikwissenschaftler, die einen Hinweis auf diese wertvolle Liedsammlung gegeben haben. Denn das Mildheimische Liederbuch hat für das deutsche volkstümliche Lied dieselbe Bedeutung, wie »Des Knaben Wunderhorn« für das deutsche Volkslied.

Der Herausgeber des »M. L.« war Rudolf Zacharias Becker, geb. am 9. 4. 1752 in Erfurt, gest. am 28. 3. 1822 in Gotha. Nach vollendetem Studium in Jena wurde er Hofmeister in Erfurt, wo er in regem geistigen Verkehr mit Karl Reichsfreiherrn von Dalberg, s. Z. Statthalter von Erfurt, stand. Auf Dalbergs Anregung hin wurde B. 1782 Lehrer am Basedowschen Philanthropin in Dessau. Hier gründete er die »Dessauer Zeitung für die Jugend und ihre Freunde«. Nach seiner Übersiedelung nach Gotha (1784) ließ er diese Zeitung als »Deutsche Zeitung für die Jugend« weiter erscheinen. Reich und vielseitig wurde nun sein literarisches und künstlerisches Schaffen. 1787 schrieb er sein erstes zweibändiges Werk »Noth- und Hülfsbüchlein für Bauersleute oder lehrreiche Freuden- und Trauergeschichte des Dorfes Mildheim«. 1789 veröffentlichte er eine Schrift, die für die damalige Zeit etwas ganz Neues brachte: »Das Eigenthumsrecht an Geisteswerken«. Ich glaube kaum, daß den zeitgenössischen Kommentatoren des Urheberrechtsgedankens diese Schrift bekannt ist. 1790/92 folgten die »Vorlesungen über die Rechte und Pflichten der Deutschen«, 2 Bände. Nachdem er 1797 die» Beckersche Buchhandlung« gegründet hatte, gab er im eigenen Verlage 1799 die erste Auflage des »Mildheimischen Liederbuches«, »gedruckt in Cassel, in der Waisenhaus-Notendruckerey«, heraus. Hatte sich B. mit diesem Werke als Musikhistoriker empfohlen, so bewies er seine vielseitige Bildung auch als Kunsthistoriker mit der Veröffentlichung »Derschaus Holzschnitte alter deutscher Meister« (180P/16). Wegen seiner deutschen mannhaften Gesinnung, die er in einem Artikel gegen die Franzosen (in »Allgemeiner Anzeiger der Deutschen«) vertrat, wurde er von ihnen im Jahre 1811 verhaftet und nach Magdeburg geschleppt. Erst durch die Fürsprache des Herzogs von Gotha ließ man B. 1813 wieder frei. Sein Leben während der Inhaftierung schilderte er 1814 in der Schrift »Leiden und Freuden in 17monatlicher französischer Gefangenschaft«. Das letzte seiner Bücher nannte er »Mildheimisches Evangelienbuch« (1816). Im Jahre 1802 ehrte man den verdienstvollen Gelehrten durch die Verleihung des Titels »Fürstlich schwarzburg-sondershauserscher Hofrath«.

Daß es möglich war, eine derartig umfangreiche Liedersammlung von 518 Liedern zu veröffentlicheh, ist nur der Kenntnis B.s um die schon vorhanden gewesene, aber verstreute Literatur volkstümlicher Gesänge zu verdanken. Die Quellen, aus denen er schöpfte, waren nach Kretschmar folgende Sammlungen: »Lieder für das Frauenzimmer«, »Wiegenliederchen für deutsche Ammen« (E. W. Wolf, 1775), »Wiegenliederchen für gute deutsche Mütter« (Reichardt, 1798), »Lieder für den Landmann« (Gleim, 1773), »Lieder für den Junggesellen« (v. Böcklin, 1774), »Lieder für Studenten« (Kindleber, 1781), »Lieder für Herz und Empfindung« (Hilmar, 1787), »Monatslieder« (Burmann, 1793), »Hirtenlieder« (Abeille, 1795), »Bauernlieder« (F. A. Müller, 1796), Lieder der Freundschaft und Liebe« (Dreßler, 1774), »Lieder der Weisheit und Tugend« (Egli, 1790).

Die 1. Auflage (1799) des Mildheimischen Liederbuches enthielt 518 Melodien mit Texten ohne Angabe der Komponisten und Dichter. Drei Teile mit 80 Unterabteilungen geben dem Leser Kenntnis von der Mannigfaltigkeit des Liedgutes. Der Kuriosität wegen mögen einige Titel hier folgen: 1. Hauptteil: »Die Herrlichkeit der Welt und aller Geschöpfe Gottes, die der Mensch um sich siehet, höret und genießet«; 2. Teil:

»Der Mensch und dessen Natur, Lebenszweck, Eigenschaften, Tugenden und Laster, verschiedene Geschlechter und Stufen des Alters«; 3. Teil: »Der Mensch, in Gesellschaft mit seines Gleichen; als Freund und Lebensgefährte, Mitbürger und Zunftgenosse«. Von den 80 Unterabteilungen seien u. a. erwähnt: »Lieder an die Sonne, den Mond, die Sterne, Wolken, Nordlicht, über Insekten und Gewürmer; über den Gebrauch des Reichtums, für besondere Handwerke und Gewerbe, für Nachtwächter, protestantische Pfarrer, für die Juden, für die Tothengräber, über Ehrbegierde, Demuth, Hochmuth, Zorn und Haß usw.«

Fürwahr eine überreichliche Auslese! Daß sich unter diesen vielen Liedern auch manches recht unbedeutende und triviale Zeug befindet, ist klar. Angespornt durch den außerordentlichen Erfolg, den die 1. Auflage hatte, ließ Becker schon im nächsten Jahre die 2. Auflage folgen. 1810 kam die 3. und 4. verbesserte Auflage heraus, und 1815 erschien noch ein Anhang mit 210 weiteren Kompositionen. Schließlich machte die Fülle des Materials es notwendig, eine Sichtung vorzunehmen. Und im Jahre 1817 legte Becker eine »Neue vollständige Ausgabe« der Öffentlichkeit vor unter dem Titel »Melodien zu dem Mildheimischen Liederbuche für das Clavier oder Pianoforte«. Die Texte erschienen gesondert. Nur die ersten Strophen waren den Melodien unterlegt. Der Vorteil gegenüber den älteren Ausgaben bestand darin, daß Komponisten und Dichter genannt waren. 71 Lieder der früheren Ausgaben wurden gestrichen, so daß 580 Melodien zu 800 Gedichten vorhanden waren. Diese letzte »neue vollständige Ausgabe« soll nun die Grundlage weiterer Betrachtung sein.

Becker hatte schon 1787 ein Preisausschreiben für die Einsendung von Gedichten und Kompositionen veranstaltet, um die literarisch und musikalisch interessierten Kreise für sein Vorhaben zu gewinnen.

Unter den Dichtern finden wir Namen wie R. Agricola (1 Gedicht), E. M. Arndt (2), Sophie Brentano (3), Friderike Brun (2), G. A. Bürger (18), M. Claudius (24), Fouqué (3), Gleim (8), Goethe (8), Herder (7), Hölty (8), Th. Körner (4), Klopstock (1), Lavater (5), Lessing (1), G. v. Salis (6), Schikaneder (2), Schiller (5), Fr. Schlegel (2), A. W. Schlegel (1), D. Schubarth (18), J. H. Voß (22), W. v. d. Vogelweide (1), Ch. Fr. Weiße (36). Von den 580 Melodien sind 84 anonym. Von J. A. P. Schulz enthält die Sammlung 56 Melodien, von J. Fr. Reichardt 85, von A. und F. Methfessel 14, von J. A. Hiller 31, von C. M. v. Weber 1, von H. G. Nägeli 5, von J. L. Böhner 23, von C. F. Zelter 4, von G. Spazier 10, von F. H. Himmel 7, von M. G. Fischer 4. Von den übrigen Komponisten ist heute kaum noch der Name bekannt, einige andere seien erwähnt: J. C. Schlick (7), A. Harder (11), J. G. Schade (7), A. H. Wenk (18), F. Ehrenberg (5), G. W. Fink (8), J. H. Rolle (1), J. G. Naumann (8), Chr. G. Neefe (1), F. W. Hässler (1), Fr. Danzi (1), A. E. Müller (1), J. J. Rousseau (1), F. W. Rust (1), G. Türk (1), J. R. Berls (4), Fr. W. Beneken (1).

12 Gedichte werden gesungen zur Melodie »Seht, Brüder, unsern Erntekranz!« (Hiller), 5 zu »Das ganze Dorf versammelt sich« (Seckendorf), 11 zu »Bekränzt mit Laub« (J. André), 5 zu »Auf, Brüder, auf!« (Reichardt); zu 133 anderen Melodien gehören je 2—4 Dichtungen.
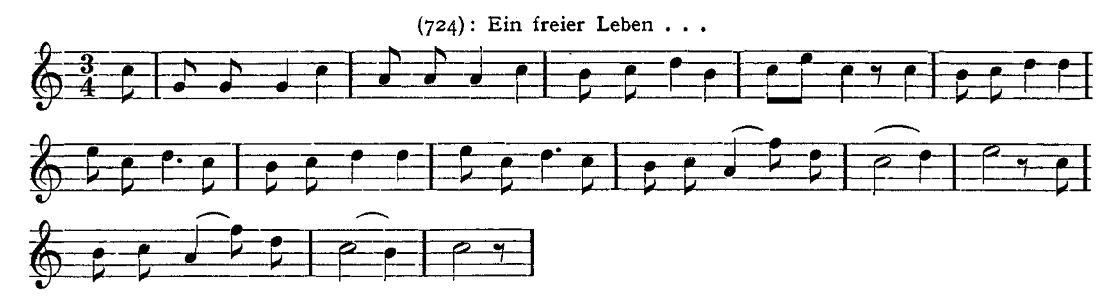
Eine beschriftete Gruppeneinteilung wie die 1. Auflage hat diese letzte nicht; jedoch ist auch hier eine gewisse Ordnung erkennbar. Es werden besungen in:

Nr. 1—23 Natur, Tageszeiten, Naturgewalten; Nr. 24—31 Die Farben; Nr. 32—46 Berg und Tal, Wasser und Feuer; Nr. 47—97 Blumen, Baum und Wald und allerlei Getier; Nr. 98—106 Lob und Dank an Gott; Nr. 107—120 Der Abend, die Nacht; Nr. 121—150 Die Jahreszeiten; Nr. 151—215 Gott und Mensch; Nr. 216—282 Des Menschen gute und schlechte Eigenschaften; Nr. 283—289 Der Schlaf; Nr. 290—323 Die Jugend; Nr. 324—332 Das Alter; Nr. 333—445 Liebe, Ehe, Freundschaft und

Freude; Nr. 446—497 Trunk, Tanz und Geselligkeit; Nr. 498—503 Der Sonntag; Nr. 504—537 Jahresschluß und Geburtstag; Nr. 538—544 Der Friede; Nr. 545—566 Das Deutsche Vaterland; Nr. 567—620 Der Bauer und ländliche Berufe; Nr. 621—625 Der Bergmann; Nr. 626—636 Der Feierabend; Nr. 637—643 Die Fremde; Nr. 644 bis 705 Handwerk und Gewerbe; Nr. 706—714 Der Bettelmann und fahrend' Volk; Nr. 715—721 Der Schulmeister; Nr. 722—729 Die Tonkunst; Nr. 730—736 Die guten Fürsten; Nr. 737—785 Soldatenleben, Kampf und Sieg; Nr. 786—788 Der Nachtwächter; Nr. 789—800 Tod und Auferstehung.

Einen großen Raum nehmen die vaterländischen und Befreiungslieder ein. Und manchen guten Bekannten treffen wir hier z. B. »Wohlauf Kameraden, aufs Pferd« (Zahn), »Feinde ringsum«, »Vater ich rufe Dich« (Himmel). Erheblich ist auch die Zahl derjenigen Gesänge, die bis auf den heutigen Tag Stammgut der Schullieder- und Kommersbücher geblieben sind. Ich nenne u. a.: »Gestern Abend ging ich aus«, »Willkommen, o seliger Abend« (Becker), »Was frag ich viel nach Geld« (Neefe), »Blühe, liebes Veilchen« (J. A. P. Schulz), »Freut euch des Lebens« (Nägeli), »Es kann ja nicht immer so bleiben« (Himmel), »Ohne Lieb und ohne Wein« (Hiller), »Bekränzt mit Laub« (André), »Wenns immer so wär'«, »Alles schweige«, »Wie sie so sanft ruhn« (Benecken). Zu Liedern, deren Texte einem jeden wohlbekannt sind, finden sich im M. L. andere Melodien, z. B.: »Der Mond ist aufgegangen« (J. Fr. Reichardt), »Bunt sind schon die Wälder« (F. L. Seidel), »Üb' immer Treu und Redlichkeit« (J. Fr. Reichardt), »Ännchen von Tharau« (Frhr. v. Seckendorf), »Freude, schöner Götterfunken« (Chr. G. Körner), »Was ist des Deutschen Vaterland« (J. L. Böhner). Auch das Lied »God save the King« erscheint hier mit folgendem Text: »Wie sich am Silberquell in Lüfte rein und hell die Eiche hebt, so blühe unversehrt, von innrer Ruh genährt, durch eignen Werth geehrt, das Deutsche Volk!« Eine eigenartige Melodie, die in ihrem melodischen Bau das «Gaudeamus igitur« unschwer erraten läßt, hat das Lied »Ein freier Leben gibts wohl nicht, als eines Künstlers Leben!«

(724): Ein freier Leben . . .



Bei Erk unterliegt dieser Melodie der Text aus Schillers Räubern: »Ein freies Leben führen wir, ein Leben voller Wonne!«
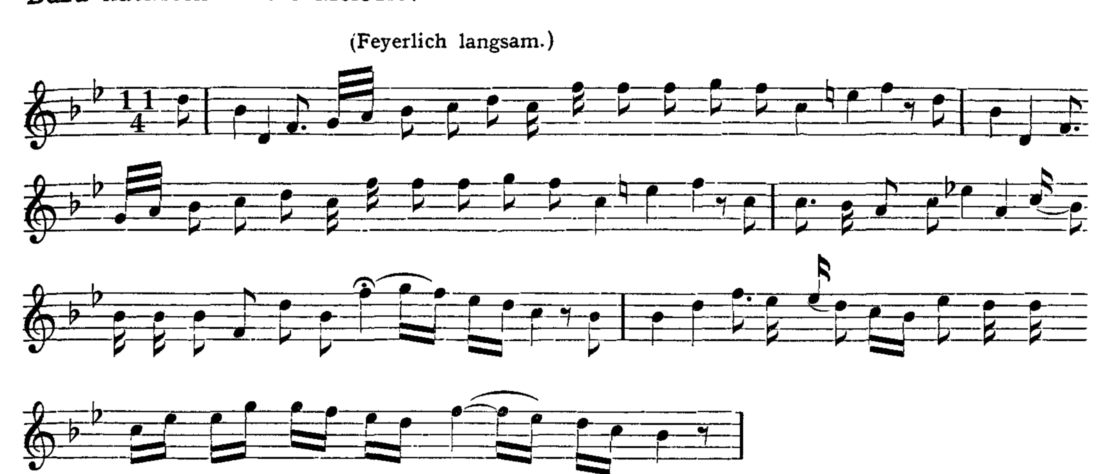
Auch die musikalische Urform des bekannten Weihnachtsliedes »O Tannebaum« findet sich im M. L. mit der Originaltextunterlage: »Es lebe hoch der Zimmermannsgeselle!« (Nr. 674). Das M. L. ist für dieses Lied die erste nachweisbare Quelle.

Zwei Kuriositäten rhythmischer Art verdienen hier ebenfalls genannt zu werden. Das erste Lied steht im $\frac{11}{4}$ Takt (Nr. 10):

»Hier steh' ich unter Gottes Himmel
und tausend Welten über mir.
Es schweigt der Erde leer Getümmel
und höher wird die Seele hier!

Schon hör' ich sie die hohen Lieder
der Sphären, hör' ihr feyernd Chor.
Und auf Orions Lichtgefieder
schwebt meine Seele hoch empor.«

Dazu nachstehend die Melodie:



Das ohne Komponistennamen gedruckte Lied findet sich in »Religiöse Oden und Lieder ...« von J. A. P. Schulz, Hamburg, 1786.
Das zweite Lied, mit C-Takt bezeichnet, hat folgende Takteinheiten
Takteinheiten: Takt 1 = $\frac{5}{2}$, Takt 2 = $\frac{5}{2}$, Takt 3 = $\frac{6}{2}$, Takt 4 = $\frac{6}{2}$, Takt 5 = $\frac{5}{2}$, Takt 6 = $\frac{7}{2}$.
J. Fr. Reichardt ist der Komponist. Der Text beginnt mit den Worten: »Ruhn in Frieden alle Seelen ...« (Nr. 792).
Fehlerhafte und irrtümliche Angaben im M. L. seien hier richtiggestellt bei folgenden Liedern: Becker nennt für das Lied »Bekränzt mit Laub« J. A. P. Schulz als Komponisten, während Johann André die Weise erfunden hat. Abweichend von der vom Volke zurechtgesungenen Melodie steht sie im M. L. in der Originalfassung. Das Trinklied »Der Wein erfreut des Menschen Herz« ist von C. Fr. Zelter und nicht von J. F. Reichardt komponiert, das Lied »Willkommen, o seliger Abend« von Wilh. Gottl. Becker und nicht von F. Hurka. »Ich danke Gott und freue mich« hat nicht J. A. P. Schulz, sondern Reichardt vertont.

Es ist im Rahmen dieses Aufsatzes nicht möglich, Herkunft und Ursprung der 84 anonymen Melodien nachzuweisen. Bei einigen Liedern, die heute noch gern gesungen werden, ist der Nachweis nicht schwierig. So ist der Komponist von »Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd« Christ. Jacob Zahn (1797); »Feinde ringsum« Karl Ludw. Gläser (1792); »Wenns immer so wär'« Carl Ditters v. Dittersdorf (1790); »Fröhlich und wohlgemuth wandelt das junge Blut« und »Hörst Du den Sturmwind gehn?« Karl Bornhardt; »Vom Himmel hoch herab ward uns die Freude« (eine Verchristlichung des Textes »Vom hoh'n Olymp«) H. Chr. Schnorr.
Für den Musikwissenschaftler und Volksliedforscher dürften gerade die anonymen Melodien ein ergiebiges Arbeitsgebiet darstellen. Einmal, um etwaiges echtes Volksliedgut festzustellen, und zum anderen, diejenigen Weisen, welche Liedeinlagen in den seinerzeit in Blüte stehenden Singspielen waren, auf ihren Ursprung zurückzuführen. Mit Sicherheit steht fest, daß Nr. 461 »Auf und trinket« aus dem Singspiel »Lukas und Bärbchen« von G. Benda, und Nr. 727 »Gar lieblich tönt in stiller Nacht« aus dem Sing-

spiel »Der Zauberbaum« von A. Beczwarzowsky entnommen sind. Verschiedene andere Gesänge von Hurka, J. A. Hiller, Seydelmann, v. Seckendorf und Segelbach scheinen aus ähnlichen Quellen zu stammen.
Bietet das M. L. schon an und für sich eine reichhaltige Anthologie von Liedern zeitgenössischer Komponisten (unter denen nicht einmal W. A. Mozart mit zwei Arien aus der »Zauberflöte« fehlt), so gibt es andererseits auch einen Überblick über die Thüringer Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts. Mancher Name taucht hier auf, der einen guten Klang gehabt hat. Es sind als geborene Thüringer folgende Komponisten vertreten: Aug. Harder, Jos. Schuster, K. Weiss, Dr. Chr. G. Körner, F. W. Zachariä, Chr. G. Tag, L. Schreiber, J. L. Willing, K. D. Stegmann, M. G. Fischer, G. Türk, Berls, K. G. Gläser, J. C. Schlick, A. u. F. Methfessel, F. Ehrenberg, G. W. Fink, J. L. Böhner, J. D. Scheidler und J. W. Hässler. Von Komponisten, welche in Sachsen geboren bzw. in Thüringen ihre Wirkungsstätte hatten, sind zu nennen: A. E. Müller, v. Dalberg, G. Benda, Fr. G. Fleischer, J. A. Hiller, J. H. Rolle, F. Seydelmann, J. G. Naumann, Chr. G. A. Bergt, J. G. K. Spazier.
Von der Warte der Musikwissenschaft aus gesehen ist das Mildheimische Liederbuch ein Werk, dessen mannigfache Werte noch zu erschließen sind, zumal es trotz seines scheinbar romantischen Grundtones eine Abkehr von der Romantik darstellt und insofern auch von deren Vertretern befehdet wurde.

Als Werturteil über dieses Liederbuch mögen einige Sätze K. E. Schneiders (1865) hier Platz finden: »Das Werk ist eine fast erschöpfende Anthologie des damals vorhandenen volksthümlichen Liederschatzes ... Was sich in den späteren Kommersbüchern, Logen- und Tafelliedersammlungen, Schulgesangbüchern usw. an guten Liedern findet, hat alles schon im Mildheimischen Liederbuch gestanden und ist erst aus dieser Fundgrube geschöpft und weitergewandert.«
Das zeitgenössische Urteil in der Leipziger »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« (1811, Nr. 4) war die 3. Auflage des Liederbuches betreffend nicht sehr günstig und wenig empfehlend.
Hat das M. L. seinerzeit schon als Quellenwerk gedient, so wird das Augenmerk unserer Zeit auf einen ganz besonderen Abschnitt hingewiesen, nämlich auf die Handwerker- und Berufslieder. Der Kampfgenosse des neuen Reiches ist das Lied gewesen. Derselbe Kampfgenosse will auch beim ständischen Aufbau und zur Festigung des ständischen Gedankens helfen. Aus diesem Grunde glaube ich, daß unser Liederbuch nach dieser Richtung hin reiche Beiträge zu liefern imstande ist. Schon einmal hat das M. L. Pate gestanden und von seinem Liederreichtum gespendet, als Oskar Schade im Jahre 1864 seine »Handwerkerlieder« herausgab. 1927 feierte dieses Beginnen seine Urständ durch H. Berg und K. Hering mit dem Buche »Handwerkerlieder aus alter Zeit«. Doch es scheint mir nicht gemäß, den Bauern- und Arbeiterstand unbesungen zu lassen. 58 Bauern- und Berufslieder sowie 61 Handwerker- und Gewerbelieder stehen im M. L. Viele von diesen Melodien sind in ihrer Erfindung und Ursprünglichkeit so frisch und lebendig, daß sie bald klingendes Volksgut werden würden. Der Bäcker und Bauer, Schneider und Schuster, Maurer und Zimmermann, Schreiner und Schmied, Wagner und Töpfer usw. findet hier seinen Beruf besungen. Bezeichnend für die Wesenheit dieser alten Gesänge ist es, daß sie durchweg auf einen heiteren, oft derben Ton abgestimmt sind. Hier erklingt nicht »die resignierte Begleitmusik zur Mühsal des täglichen Lebens«, sondern der cantus firmus deutscher Arbeitsfreude, kontrapunktiert durch den Berufsstolz und die Berufsehre. Es sind wohl gerade diese Lieder gewesen, welche das romantisch gestimmte Bürger- und Literatentum zum Widerspruch herausgefordert haben.

Unter den Bauern- und Berufsliedern sind 16 anonym, 8 von J. A. P. Schulz, 2 von

J. A. Hiller, der Rest von weniger bekannten Komponisten. Von den Melodien, die Handwerk und Gewerbe besingen, sind 10 anonym, 10 von J. L. Böhner (außerordentlich melodisch und im Ausdruck genial-volkstümlich erfaßt), 3 von Wenk, 3 von Berls, die übrigen wieder von unbekannteren Musikern.

Verspricht das M. L. nach der obengenannten Richtung hin wieder eine gewisse Bedeutung zu erlangen, so wird es auch als Zeugnis für das Liedschaffen Albert G. Methfessels, dessen 150. Geburtstag die musikalische Welt im Jahre 1935 begeht, dienen können. Seine bekannteste Komposition »Stimmt an mit hellem, hohem Klang«, ist dort allerdings nicht aufgezeichnet, sie wurde erst 1817 geschrieben; dafür sind aber 11 Liedkompositionen abgedruckt, welche nachstehend folgen: Nr. 67 »Wie väterlich uns Menschen doch der Weltenschöpfer liebt«, Nr. 166 »Nicht umsonst verfließt das Leben«, Nr. 390 »Nicht Deiner Schwester«, Nr. 412 »Unsterbliche, geliebte Schöne« (ein Lied feinsten Humors), Nr. 427 »Jung, frisch und fröhlich sind wir ja«, Nr. 437 »Auf, Freunde, laßt uns singen!« (ein ausgezeichnetes Lied für Solo und Chor), Nr. 448 »Schafft sie hinweg, die stolzen Braten«, Nr. 556 »Von allen Ländern in der Welt« (zu Deutschlands Ehren), Nr. 764 »Leb wohl, mein Bräutchen schön« (1813), Nr. 768 »Heiliger, herrlicher Gott« (1813), ein wirkungsstarker Männerchor, Nr. 788 »Hu! welch ein gräßlich Wetter«. (Das M. L. enthält noch 3 Liedkompositionen von Friedr. M., dem älteren Bruder Alberts, Nr. 34, 476, 796).

Naturgemäß erstreckten sich die inhaltliche Behandlung dieses Aufsatzes nur auf das Musikalische, das das M. L. darbietet. Die literarischen Grundlagen und Textfragen mögen einer späteren Betrachtung durch eine berufenere Feder vorbehalten bleiben. Prof. Eugen Segnitz hat 1920 in der »Zeitschrift für Musik« (87. Jahrgang, Nr. 15) dieses Thema in dem Aufsatz »Der Göttinger Dichterbund und die Musik« gestreift, ohne direkt auf das Mildheimische Liederbuch hingewiesen zu haben. Die Geschlossenheit, mit welcher der Göttinger Hainbund im Jahre 1770 sein literarisches Ziel im »Göttinger Musenalmanach« anstrebte, findet hier im M. L. ein Echo und eine Fortsetzung.

So gibt das Mildheimische Liederbuch auch unserer heutigen Zeit noch mannigfache Anregungen für den Forscher und spendet aus einer Epoche, welche Preußen-Deutschlands tiefste Erniedrigung und ersten Aufstieg erlebt hat, ein Liedgut, das für eine Neuerweckung würdig und wertvoll genug ist.

DIE JUGENDLIEBE VON JOHANNES BRAHMS

ZUM HUNDERTSTEN GEBURTSTAG VON AGATHE VON SIEBOLD

Vor zwei Jahren feierte die Welt den hundertsten Geburtstag von Johannes Brahms. Am 5. Juli 1935 sind hundert Jahre vergangen seit dem Geburtstag jener Frau, die vom Schicksal bestimmt schien, die Lebensgefährtin des Meisters zu werden: Agathe von Siebold. Der Weg, den sie zusammen gingen, war nur kurz, aber so eindrucksvoll, daß er niemals vernarbte Wunden hinterlassen hat. Brahms fand noch am Abend seines Lebens bittere Worte der Selbstanklage. Emil Michelmann hat 1930 ein in zweiter Auflage bei Cotta verlegtes Lebensbild von Agathe von Siebold veröffentlicht, das auch hier ausführlich gewürdigt wurde.

Agathe von Siebold war der Sproß einer ursprünglich rheinischen Gelehrtenfamilie. Ihr Urgroßvater war der berühmte Chirurg Carl Caspar von Siebold, ihr Vater der Göttinger

Professor der Frauenheilkunde Eduard von Siebold. Süddeutsche Fröhlichkeit war bei ihm mit ernster wissenschaftlicher Gründlichkeit glücklich vereinigt. Siebold war ein leidenschaftlicher Musikschwärmer, der gern in den akademischen Konzerten sein Lieblingsinstrument, die Pauke, schlug. Die Hausmusik daheim und bei befreundeten Göttinger Familien weckten bei der klugen, lebensfrohen Agathe Liebe und Verständnis für die Musik. Ihr Lehrer wurde Julius Otto Grimm, der 1855 nach Göttingen gekommen war. Als „Isegrimm", ein Scherzwort Agathes, ist er in die Musikgeschichte eingezogen. In den Sommermonaten 1858 besuchte Brahms den Jugendfreund Grimm und gewann bald das Herz der anmutigen »Gathe« von Siebold. Brahms gab diesem Glücksgefühl in schönsten Liedern, den meisten aus Werk 14, 19, 20, Ausdruck. Als er im Herbst nach Detmold zu seiner fürstlichen Schülerin zurückkehrte, galten Gathe und Johannes als verlobtes Paar. Aber einem förmlichen Antrag war Brahms noch ausgewichen. Da er auch bei seinem nächsten kürzeren Göttinger Besuch im Januar 1859 das erlösende Wort nicht fand, entschloß sich der besorgte »Isegrimm« zu einem Schritt, der verhängnisvoll werden sollte. Er sandte Brahms einen vorwurfsvoll gehaltenen Brief und bat ihn dringend um eine baldige, Agathe beruhigende Erklärung. Als das, nach Agathens eigenen Worten, »mit Hoffen, Beten und Weinen erwartete Schreiben« endlich eintraf, lautete es: »Ich liebe Dich, ich muß Dich wiedersehen, aber Fesseln tragen kann ich nicht.« Eine Liebe ohne Ehe lehnte Agathe ab. Bitter enttäuscht sandte sie Brahms den »Scheidebrief« und »weinte, weinte jahrelang über ihr gestorbenes Glück«. Die Liebenden haben sich niemals wiedergesehen. Agathe reichte 1868 endlich einem unverdrossen wartenden Bewerber, dem späteren Göttinger Kreisphysikus Dr. Schütte, die Hand. Viele Jahre verwitwet, starb sie im Jahre 1909.

Was mag sich 1859 in Brahms' Seele abgespielt haben? Clara Schumann hat nach mehr als dreißig Jahren Joseph Joachim geschrieben: »Wenn er (Johannes Brahms) Agathen geheiratet hätte, wäre er ein ebenso herrlicher Mensch wie Komponist geworden.« Anders hat Max Kalbeck, Brahms' langjähriger Wiener Freund und erster Biograph, die Dinge angesehen: Die nicht nur mit Geist und Anmut, sondern auch mit feinem musikalischen Sinn ausgestattete Agathe wäre, so glaubte Kalbeck, ganz dazu geschaffen gewesen, das häusliche Glück des Künstlers zu begründen. Aber, so meint Kalbeck weiter: »Die befriedigte Sehnsucht, das gestillte Verlangen, der erfüllte Wunsch sind selten ein dankenswertes Geschenk für den Künstler, dessen Werke von dem ewig Unerreichbaren leben und singen.« Daß Kalbeck damit das Richtige traf, bestätigen die erst durch Michelmann bekannt gewordenen eigenhändigen Lebenserinnerungen Agathes. Ihr Schluß lautete: »Das Andenken aber an ihre große Liebe zu dem Jüngling, an die von Poesie und Schönheit verklärten Tage ihrer Jugend ist nie und nimmer in ihr erloschen. Die Erinnerung an den Glanz der damaligen Zeit hat ihr oft mühsames Leben noch im späten Alter verklärt und erhellt, und seine unsterblichen Werke trugen wieder und wieder zu ihrem Lebensglück bei. Er aber schritt weiter auf seinem Ruhmespfad, ward größer und größer, und da er wie jeder Genius der Menschheit gehörte, hat auch sie nach und nach einsehen lernen, daß er recht tat, die Bande zu zerreißen, die ihn zu fesseln drohten, daß sie mit ihrer großen Liebe nie imstande gewesen wäre, sein Leben auszufüllen. Von seinem Ruhm aber hallte und hallt die Welt fort und fort.«

Paul Kaufmann

CLEMENS SCHULTZE-BIESANTZ †

Im Alter von fast sechzig Jahren ist im Juni Clemens Schultze-Biesantz gestorben, ein feinsinniger, gut geschulter Komponist. Viel hat seine Zeit nicht von ihm gesprochen: er drängte sich nicht an die Rampe, und er hatte auch keine Freunde, die

in der Bedienung des Scheinwerfers erfahren waren. Er lebte, frühzeitig kränkelnd, zurückgezogen in Braunschweig, wo er am Litolffschen Verlagshause in verantwortlicher Stellung tätig war; manchmal schien es, als wäre er auf seine Kenntnis verlagsrechtlicher Fragen stolzer als auf seine Kompositionen.

Und doch wird für sie der Tag kommen — zum mindesten und mit Sicherheit darf man das von seinem Liederwerke sagen. Sein Lied steht gleich weit ab von Brahms wie von Wolf, und in erklärter Gegenstellung zu Richard Strauß. An dieser Stelle liegt die geschichtliche Bedeutung des Komponisten. Um sie zu erkennen, braucht man seine Musik zu Liliencrons »Vier adlige Rosse« nur mit der von Strauß zu vergleichen. Was hier virtuos hingestellte Kulisse ist, wird dort zum erlebten Leben. Es kommt kein unechter, ungefühlter Ton von seinen Lippen, und Wahrheit ist das Zeichen dieser Liedkunst, an der die Zeit vorüberging, vorübergehen mußte. Es ist nur eine Auszeichnung, wenn wir sagen: diese Lieder passen nicht in den Konzertsaal. Doch sind sie auch nicht einseitig Hausmusik. Sie prägen den stilistischen Idealfall feinster Ausgewogenheit zwischen den Kräften der Dichtung und der Tonkunst aus; darum sind sie geeignet, den reinen Begriff des deutschen Liedes — er war einst unter den schönsten Besitztümern unseres Volkes — wieder herzustellen. Sollte sich etwa ein Sänger an der funkelnden Schale satt getrunken haben, so gehe er zu dieser reinen bescheidenen Quelle: ihr Trank berauscht nicht, aber er beglückt.

Auch die Partituren der orchestralen Charakterstücke verdienten einmal dem gegenübergestellt zu werden, was aus dem Vorrat unserer Tage von den Leitern der großen Konzerte ausgewählt wird. Schultze-Biesantz ist auch hier nicht etwa ein kleiner Strauß, ein kleiner Brahms, ein kleiner Reger, sondern ein Mann mit eigener, allerdings nicht überlauter Stimme. Gerade in den für das unverbildete Volk bestimmten Orchesteraufführungen könnten diese lebhaften, eingänglichen und so gar nicht schalen Stücke Werbedienst für gute und gesunde Kunst tun.

In dieser Richtung hat Schultze-Biesantz selbst schon vorgefühlt, als er unter dem Namen S. B. Clemus der verlotterten Gesellschaftsmusik der Nachkriegszeit nicht nur mit Worten, nein, mit der Tat entgegentrat, indem er den Feind im eigenen Lager aufsuchte und ihm die Unterhaltungsmusik seiner eigenen Prägung entgegenhielt; ein Entschluß, der, aus reinen und ernsthaften Überlegungen kommend, anscheinend keine Nachfolge gefunden hat, obwohl er in den »Meistersingern« grundsätzlich vorgezeichnet ist.

Schultze-Biesantz stammt aus Bückeburg. Dort war sein Vater, Clemens Schultze, Hofpianist des Fürsten; durch Henry Charles Litolff kam er aus der Moschelesschule. Sein Sohn wurde sein Schüler, vollendete aber seine Ausbildung in Berlin bei Ludwig Bußler und später bei Georg Stolzenberg, durch den er in den Kreis um Arno Holz geriet, was nicht ohne Einfluß auf die Wahl seiner Liedertexte blieb. Seit dem Jahre 1899 lebte er in Braunschweig. *Th. W. Werner*

MAX SCHNEIDER ZUM 60. GEBURTSTAGE

Von WALTHER VETTER-BRESLAU

Am 20. Juli begeht der Musikhistoriker Max Schneider, Ordinarius der Musikwissenschaft an der Martin-Luther-Universität zu Halle, seinen 60. Geburtstag. In einer Festschrift werden Kollegen, Freunde und Schüler sich durch eigene Arbeiten zur Lebensarbeit des Jubilars bekennen, diese wird bibliographisch erfaßt und in ihrer wissenschaftlichen Bedeutung gewürdigt werden. Die vorliegenden Zeilen jedoch verfolgen

andere Ziele; sie wollen nicht ein lückenloses Bild emsig-erfolgreichen Schaffens vieler Jahrzehnte mosaikartig zusammenfügen, sie wollen vielmehr einer breiten Leserschaft von Musikern und Musikfreunden ins Gedächtnis rufen, daß Max Schneider zu ihnen gehört, heute wie je, daß er einer der ihren ist und daß er der deutschen Musik der Vergangenheit (dieser aus Veranlagung und von Amts wegen) wie der Gegenwart (dieser so recht aus dem Herzen) und damit dem Deutschland von heute aufs lebendigste verbunden ist.

Dünkelhafte Abgeschlossenheit des Geistes und Herzens lag M. Schneider jederzeit fern; für seines Wesens Art war vielmehr stets jene innerliche Aufgeschlossenheit charakteristisch, die lediglich gedämpft ward durch das Verlangen, Aufsehen und jenen reklamehaften Lärm zu meiden, wie er sich zuzeiten auch in die Hallen der Wissenschaft einzustehlen versucht. Gerade das war jedoch nicht immer leicht für eine Persönlichkeit, die niemals Gelehrter nach der Schablone gewesen ist.

Nicht nur äußerlich, durch seine Lebenszeit, vielmehr durch seinen Werdegang und dank seiner Bildungserlebnisse gehört Schneider, wenn auch als wesentlich Jüngerer, noch jener Epoche der Musikwissenschaft an, deren früheste Gestalter und Erfüller Kretzschmar und Riemann waren, wobei man ihn sehr viel mehr in die Nähe Kretzschmars als in die Nachbarschaft Riemanns zu rücken hat. Für ihn wie für diese ist die Vielfalt der durchlaufenen Bildungsstufen wichtig, jene Vielfalt, aus der heraus sich die moderne deutsche Musikwissenschaft in ihrem ganzen wundervollen Reichtum, aber auch, es muß ausgesprochen werden, in ihrer oftmals nicht gefahrlosen Problematik zu einem einerseits unwegdenkbaren, weil mit grundlegenden, anderseits zuweilen aber auch angefochtenen und mißverstandenen Bestandteil des deutschen Geisteslebens kristallisierte.

Um die Jahrhundertwende hat sich's Schneider wahrscheinlich nicht träumen lassen, daß er, der damals im Halleschen Stadttheater als junger Operndirigent den Taktstock schwang, nach Verlauf eines Menschenalters im selben Halle in der Universität als Ordinarius seines Amtes walten und jahrelang als Dekan die Geschäfte (und Geschicke) der philosophischen Fakultät leiten würde. Nicht das aber ist das Entscheidende für seine Art, Wissenschaft zu treiben, und für die Stellung, die er in unserem Fache einnimmt, sondern die Empfindung, der er gelegentlich Worte lieh, daß das einstige Hallesche Kapellmeistertum ihm ein glückhaftes Omen sei für seine nunmehrige wissenschaftliche Arbeit in Halle. Die innerlich notwendige und für jeden ordentlichen Musikwissenschafter selbstverständliche innige Beziehung zwischen Musikgeschichte als wissenschaftlicher Disziplin und Musik als lebendiger Kunst ist durch den Schneiderschen Entwicklungsgang mit jeder wünschbaren Deutlichkeit geoffenbart, aber das Wichtige ist auch hier nicht das Einzelerlebnis, wie es sich in der zufälligen chronologischen Abfolge der Bildungsstufen dokumentiert, sondern das verallgemeinerungsfähige und für die Musikwissenschaft als solche ausbeutbare Prinzip, dem sich Schneider beugt, dem er dient und das er beherrscht, das Prinzip organischer Verschmelzung musikalisch-praktischer mit wissenschaftlich-forschender Tätigkeit. Hier haben wir den Punkt, wo er namentlich während seiner Breslauer Zeit extra universitatis muros mit einer großen Gemeinde Fühlung gewann: durch den von ihm begründeten Bach-Verein, durch das Collegium musicum vocale, durch das von ihm begründete und häufig geleitete Schlesische Landesorchester, dessen Geschäftsführer er war, und durch manche anderen »praktischen« Möglichkeiten, die er sich schuf. Daß sich hier nach und nach Quellen und schließlich lebendige Ströme entwickelten, aus denen auch die akademische Hörerschaft im engeren Sinne ihre Nutznießung hatte, ist nur zu natürlich. Wenn man nach einem terminologischen Schubfach sucht, worin sich die Früchte dieser Wirksamkeit wissenschaftlich einordnen lassen, so ist es das der musikalischen Aufführungspraxis.

Das dritte Schneidersche Bildungserlebnis ist in seiner bibliothekarischen Tätigkeit am musikhistorischen Seminar der Berliner Universität und der Musikabteilung der damals Königlichen Bibliothek zu erblicken (1904—1914). Um das hier erlebte und erarbeitete Methodische, dessen Lebenswichtigkeit für unser z. B. in bibliographischer Hinsicht noch immer auf schwankem Fundamente ruhendes Fach deutlich ist, könnte den Jubilar mancher Zünftige beneiden. Es ist natürlich nicht Zufall, daß Schneider und seine Schule auf dem Gebiete der Bibliographie, der Katalogisierung und Inventarisierung Beachtliches geleistet haben. Auch diesen Aufgaben stellte er sich, wie allen an ihn herantretenden Fragen, lebendig, persönlich, moralisch gegenüber, er betrachtete sie nicht als toten Stoff. Man lese die Zeilen nach, die er einst dem dahingegangenen Albert Kopfermann widmete[1]; sie sind für den Schreiber fast ebenso aufschlußreich wie für den Gefeierten.
Auch Jubiläumsaufsätze leiten ihre innere Berechtigung von der Einstellung her, die sie zur Sache und zur Gemeinschaft haben; Geburtstagsfeiern wissenschaftlicher Führer verfehlen ihreh Zweck, wenn sie nicht im Persönlichen lediglich den Anlaß sehen, um zur reineren Sphäre des Überpersönlichen emporzudringen. Auch der hier in Rede stehende Festtag soll Anlaß zur Besinnung sein. Zur Besinnung auf die Ursprünge musikwissenschaftlicher Arbeit und auf ihre Ziele.

V. BRUCKNER-FEST DER INTERNATIONALEN BRUCKNER-GESELLSCHAFT ZU FREIBURG I. BR.

Um es gleich von vornherein zu sagen — es war eine Riesenleistung, die das Städtische Orchester bei den vom 26. Mai bis 2. Juni stattfindenden Konzerten vollbrachte. Alle physischen Anstrengungen vermochten seine künstlerische Qualität nicht herabzudrücken. Es wuchs mit der Größe seiner Aufgaben und folgte dem jeweiligen Dirigenten mit einer bereitwilligen Hingabe und einer Spannkraft, die keine Erschöpfung kannte. Weniger erfreulich ist die konfessionelle Note, die von gewissen Kreisen in dieses Bruckner-Fest hineingetragen worden ist. Die Liebe für Bruckner ging bei manchen Festrednern so weit, daß sie ihren Gott Bruckner mit Gott selber verwechselten und dabei übersahen, daß Gott weder protestantisch noch katholisch ist. In einem Überschwang der Sprache wurde dem Lebenswerk Bruckners eine programmatische Durchleuchtung zuteil, die einem Nicht-Okkultisten unverständlich bleiben mußte. Was wurde da nicht alles hineingedeutet und hineingeheimnist in Themen und Durchführungen, bei deren Niederschrift der schlichte und einfache Mensch Bruckner bestimmt nie an die Möglichkeit solcher Exegesen dachte. Besser also das Werk auf sich allein wirken zu lassen, ohne den Ballast ihm angehängter Ausdeutungen. Immerhin dürfte es zu den Seltenheiten gehören, das gesamte sinfonische Schaffen dieses Musikers in einer derart zusammengedrängten Zeit zu hören.
Von den Gastdirigenten sei an erster Stelle Professor Hermann Abendroth (Leipzig) genannt. Es war eine beinahe superlative Vollendetheit, mit welcher er die Erste Sinfonie in c-moll — für Freiburg die Erstaufführung — und die Achte Sinfonie, ebenfalls in c-moll, dirigierte. Mit absoluter Ruhe gibt er seine Handweisungen, nicht nur von Bedeutung für den spielenden Musiker, sondern auch von illustrierender Kraft für den Zu-

[1]) »Die Musik« XIII, 92f.

hörer. Dann wächst die Überzeugungskraft seiner Interpretation, der man sich nicht entziehen kann.
Es entspringt keinem billigen Lokalpatriotismus, wenn wir an zweiter Stelle den einheimischen Generalmusikdirektor Franz Konwitschny nennen. Die Schulung des Orchesters und die sorgfältige Auslese des Nachwuchses sind ihm anerkennend anzurechnen. Was er innerhalb kürzester Frist an Vorarbeiten geleistet hat, ist ein Beweis für seine vitale Arbeitskraft. Konwitschny dirigiert immer auswendig. Er studiert die Partitur zu Hause, benutzt sie allenfalls noch in den ersten Proben, dann aber hat er jede Note, jeden Einsatz im Kopf. Das bestimmt natürlich die Art seines Dirigierens; deshalb geraten ihm auch die freiesten Tempi rubati. Unter seiner Stabführung erklangen die Siebente Sinfonie in Es-dur, die Fünfte in B-dur und — als hiesige Erstaufführung — die »Neunte« in Originalfassung und das Te deum mit Soli, Chor, Orgel und Orchester.
Wenn Professor Leonhardt (Stuttgart) nicht den verdienten Erfolg hatte, so lag das einerseits an der sich bemerkbar machenden Abgespanntheit der Zuhörerschaft, andererseits aber auch an dem eigenwilligen Charakter der beiden Sinfonien — der Zweiten in c-moll und der Sechsten in A-dur —, die hier zur Erstaufführung kamen. Die Problematik der Tonwelt gerade dieser beiden Sinfonien mag wohl auch der Grund sein, weshalb sie so selten aufgeführt werden. Die prägnante Ausarbeitung Leonhardts verdient respektvolle Anerkennung.
Den Reigen der Gastdirigenten führte Hans Rosbaud vom Reichssender Frankfurt am Main an. Unter seiner Stabführung kamen die Dritte Sinfonie in d-moll und die Vierte in Es-dur zur Aufführung. Rosbaud ist ein feiner Dynamiker von peinlich genauer Empfindlichkeit für die Profilierung der Thematik.
Es sind jetzt fast genau elf Jahre her, seit Professor Franz Moißl (Wien) in Klosterneuburg die nachgelassene Sinfonie in d-moll zum ersten Male aufführte. Es mag wohl als eine Anerkennung seiner Kennerschaft dieser Sinfonie gewertet werden, daß man ihm bei dem diesjährigen Bruckner-Fest gerade dieses Werk zur Interpretation überließ. Diese Sinfonie, die Bruckner vor der ersten begonnen und nach ihr vollendet hat, wurde von Bruckner selbst als die »Nullte« bezeichnet und nie veröffentlicht. Technik und Ausdrucksfähigkeit der Moißlschen Dirigierweise sind stark begrenzt. Es ist nicht allein der jugendliche Elan, der diesem Wiener Professor fehlt, — die undeutliche Art der Vermittlung, die Starrheit der Leitbewegungen ohne jede untermalende Assoziation wirken trocken und temperamentlos.
Es gäbe kein abgerundetes Bild von Bruckner, wäre bei dieser Festwoche nicht auch der Kirchenmusiker zu Worte gekommen. Am Himmelfahrtstag wurde im Münster während eines Pontifikalamtes die achtstimmige e-moll-Messe durch den Kirchenchor St. Martin in Gemeinschaft mit Bläsern des Städtischen Orchesters aufgeführt. Als Einlage erklang zum Offertorium das siebenstimmige a capella gesetzte Ave maria. Ernst Ketterer hat mit viel musikalischer Kultur und strenger Chordisziplin sich seiner nicht ganz einfachen Aufgabe entledigt.
Die Durchführung dieses von der Internationalen Bruckner-Gesellschaft und der Stadtverwaltung gemeinsam getragenen Musikfestes fand starken Widerhall. Mit der Herausstellung aller zu einem Zyklus vereinigten Sinfonien des österreichischen Meisters ist erstmalig eine musikgeschichtliche Tat vollbracht worden, die innerhalb der Bruckner-Bewegung als Markstein gelten und von Bedeutung bleiben wird.

Rudolf Sonner

Als Musikbeilage liegt diesem Heft der Chor »*Den Toten*« aus *Hansheinrich Dransmanns* Chorwerk »*Einer baut einen Dom*« bei, das auf der Reichstagung der NS-Kulturgemeinde in Düsseldorf aufgeführt wurde.

MUSIKFEST AUS NEUEM GEIST

DAS ERSTE NIEDERBERGISCHE MUSIKFEST IN LANGENBERG

Ein Musikfest ohne Uraufführung, ohne »Sensation« und »Betrieb«, auch ohne das übliche Musikfestpublikum: das ist auf den ersten Blick das, was dieses »Erste Niederbergische Musikfest« in Langenberg (Rheinland) von den bisherigen Musikfesten unterschied. Was setzte es an die Stelle dieser sonst für unerläßlich gehaltenen Momente eines »Musikfestes«? Einige wenige Veranstaltungen in zwei Tagen, die nicht den Anspruch erhoben, interessante »Ereignisse« zu sein, sondern die in zwei gehaltvollen Festkonzerten, in einem Volksliedsingen im Freien und in einer weihevollen Schlageter-Feier eine Hörergemeinde um das einheitliche, gemeinschaftliche Erlebnis großer Musik sammeln wollten.

Auf dem eng zwischen alten Gassen eingewinkelten Marktplatz Langenbergs wurde das Fest eröffnet: unter Fanfarenmärschen und Liedgesang sammelten sich SA und Jungvolk aus dem niederbergischen Land, einheimische und auswärtige Festteilnehmer. Glocken läuten das von der NSDAP und der NS-Kulturgemeinde veranstaltete Fest ein. Es sprechen zur Eröffnung der Ortsgruppenleiter Bruno Degens, der Gaukulturwart und Obmann der NS-Kulturgemeine (Gau Düsseldorf) Kreisleiter Dr. Berns und der Gaumusikfachberater Erhard Krieger, der an der Ausgestaltung des Festes entscheidenden Anteil genommen hat. Auch in der von Beethovenscher Musik umrahmten Schlageter-Gedenkstunde im großen Saal des schönen Bürgerhauses spricht wieder Kreisleiter Dr. Berns. Inzwischen ziehen aus dem Bergischen Land immer mehr Festgäste in Langenberg ein: 2000 Mädels vom BDM, Untergau Niederberg, 1000 Hitlerjungen des Bannes 230 Niederberg und 1500 Sänger der Männerchöre des Kreises Niederberg. Sie alle nehmen teil an dem Volksliedsingen am Bismarckturm auf der Hordt; 300 Hitlerjungen singen hier auf freier Bergeshöhe unter ihrem Leiter Adolf Kotte ihre Lieder; die bergischen Männerchöre, die sich hier erstmals zu Singegemeinschaften der einzelnen Städte (Ratingen, Langenberg, Neviges, Kettwig, Heiligenhaus, Mettmann und Velbert) zusammengeschlossen hatten, sangen Volkslieder und volkstümliche Chöre. Wenn auch das Programm der Männerchöre diesmal noch nicht einheitlich gut und echt volksmäßig gewählt worden war, ließ es doch zu seinem größeren Teil die Idee dieses Festes erkennen: Die gemeinschaftliche Singefeier im Zeichen des Volksliedes sollte in allen Anwesenden die Grundlage und Voraussetzung schaffen zum Erleben der Musik, die in den beiden Festkonzerten geboten wurde.

Gemeinschaftsverbundene, kultische Musik von Bach und Händel erklang im ersten Konzert, musiziert von dem Langenberger Bürgerhauschor und der Velberter Konzertgesellschaft, vom Ruhrland-Orchester und verschiedenen Solisten (Gottfried Grote: Orgel; Schoenmaker: Violine; K. Hoether, S. Haym und H. F. Meyer: Gesang) unter der Leitung des tüchtigen Langenberger Musikdirektors Gustav Mombaur. Der »Musik der Lebenden« war das zweite Festkonzert gewidmet, das mit der von Erhard Krieger dirigierten Kleist-Ouvertüre von Wetz eröffnet wurde. Es folgten, von den Solisten des Vorabends gesungen und vom Komponisten selbst dirigiert, drei klangschöne, spätromantische Orchesterliedzyklen von Georg Vollerthun. Sowohl für die Wirkung der Lieder selbst, wie auch für die Idee des Festes wäre es allerdings von größerem Vorteil gewesen, nicht gleich elf dieser oft balladenhaft ausgedehnten Kompositionen sich folgen zu lassen. Um so stärker wirkte zum Schluß des Festes Ludwig Webers »Chorgemeinschafts«-Werk »Heilige Namen«, das, von Gustav Mombaur geleitet, unter hochbegeisterter Anteilnahme aller gleich zweimal hintereinander gesungen wurde, und das so den rechten Ausklang des Festes bildete, sinnvoll im Hinblick auf das

Ziel, das NSDAP und NS-Kulturgemeinde auch fürderhin mit diesen Niederbergischen Musiktagen verfolgen wollen, und das mit diesem ersten Versuch schon in vielen Zügen deutlich hervortrat: ein Musikfest aus neuem Geist, das nicht aus dem »Betrieb«, sondern aus der organisch gewachsenen Musik-»Pflege« einer kleinen Stadt und aus den landschaftlichen Bedingtheiten entwickelt ist. Von hier aus erhält das Musikfest den neuen Sinn einer festlichen Sichtbarmachung der in der musikalischen Tradition einer Landschaft und einer Stadt beschlossenen Möglichkeiten und einer festlichen Steigerung und Sammlung der organisch gegebenen Kräfte und Werte.

Wolfgang Steinecke

VON BODENSTÄNDIGER CHORPFLEGE ZUR MUSIKORGANISATION

DAS VI. JENAER MUSIKFEST

Außerhalb der offiziellen Bach-Feiern des Reiches huldigte neben anderen Städten die Stadt Jena mit ihrem diesjährigen Musikfest dem Genius Bachs. Während in den verschiedenen Bach-Städten die Darbietungsfolge notwendigerweise und großenteils auf ganz bestimmte Werke beschränkt bleiben mußte, konnte hier die Programmgestaltung ganz vom Gesichtspunkt eines großen Musikfestes ausgehen, ohne irgendwelche geschichtlichen Bindungen zu berücksichtigen. Das hat sich, wie der Festverlauf der Jenaer Tage zeigt, in durchaus günstiger und lebendiger Weise ausgewirkt. Dazu kommen gerade in Jena verschiedene Gesichtspunkte, die im Zuge der Bach-Feiern in Thüringen auffallen und das Jenaer Musikfest aus dem Rahmen vieler Bach-Feiern herausheben.

Jena besitzt in der »Akademischen Konzertkommission« eine Einrichtung, die seit alters her auf die Musikpflege in Jena gestaltend wirkt. In diesem Zusammenhang mag daran erinnert werden, daß Liszt zum hundertjährigen Bestehen der Kommission 1870 die »Orchester-Humoreske« schrieb, daß hier Reger zum 350. Jubiläum der Universität sein »Gaudeamus igitur« verfaßte. Hier wurde unter Ernst Naumann Brahmsens Alt-Rapsodie uraufgeführt, und schließlich ist neben Regers Tätigkeit noch die von Fritz Stein, dem heutigen Direktor der Berliner Hochschule für Musik, in zeitnaher Erinnerung. Zu dieser auf einer bedeutungsvollen Tradition fußenden Arbeit der Konzertkommission kommt als weiterer wesentlicher Faktor hinzu, daß unter Rudolf Volkmann, Universitätsmusikdirektor und Organisator des jährlichen Musikfestes, die Jenaer Chorpflege einen steten Aufschwung genommen, daß im Philharmonischen Chor, dem Jenaer a-cappella-Chor und dem Männergesangverein Jena alle Schichten der Bevölkerung zu tätigem Miterleben in der Musik verbunden sind. Und das fiel gerade dem, der von auswärts kam, in diesen Tagen besonders auf: auf diesen Grundlagen traditionsgebundener Musikorganisation und heutiger lebendiger Musikpflege im chorischen Singen hat sich Jena eine Konzertgemeinde geschaffen, die auch ein derart großzügig gestaltetes Musikprogramm, wie es das diesjährige Bach-Fest darstellt, aus sich selbst heraus trägt. Und das hebt diese Musiktage in Jena aus vielen anderen Musikfesten heraus: daß hier ein Musikfest zu einem wirklichen Volksereignis wird, daß innerhalb von zwei Tagen vier anspruchsvolle, kurz aufeinander folgende Konzerte ohne Unterschied einen Besuch aufweisen, um den manche musikprominente Stadt Jena beneiden kann.

Der Ertrag des Musikfestes: die ungekürzte Matthäus-Passion, zwei Solokantaten, drei Brandenburgische Konzerte (das Bach-Fest in Köthen — vgl. S. 673 — wo bekannt-

lich Bach die »Brandenburgischen Konzerte« schuf, hatte noch in letzter Minute wenigstens ein Brandenburgisches Konzert in das Programm aufgenommen!), drei Klavierkonzerte und eine Orgelfeierstunde, die die wesentlichsten Formen Bachscher Orgelmusik brachte.
Die Darstellung der Passion durch Rudolf Volkmann hatte ihr Schwergewicht in der Gestaltung der Chöre. Die im ganzen — das zeigt schon die Besetzung der kleinsten Solopartien mit solistisch hervortretenden Mitgliedern der Chöre — durchaus vom dramatischen Gesichtspunkt geleitete Konzentriertheit in der Tempinahme machte es möglich, die Passion ohne wesentliche Ermüdung ungekürzt zu erleben. Aber die durchaus auf die Herausstellung der Chöre gerichtete Leitung Volkmanns brachte es mit sich, daß eine letzte Übereinstimmung zwischen den Chormassen und dem von der Weimarischen Staatskapelle gestellten Orchester vermißt wurde.
Unter den Solisten gebührt der Altistin Lore Fischer, deren instrumental geführte Stimme über eine seltene Ausdrucksfähigkeit verfügt, der Sopranistin Anny Quistorp, deren wundervolles Organ teilweise stark im Ausdruck zurückhielt, und dem so oft ob seiner reifen Gestaltungskraft gerühmten Evangelisten Karl Erb höchstes Lob. Hermann Achenbachs Christus ließ leider stimmlich wie ausdrucksmäßig die große Linie und die eigentliche Wärme vermissen. Auch der Tenor Hans-Jürgen Walther und der Baß Heinrich Schmidt-Seeger konnten nur zum Teil ihrer Aufgabe gerecht werden.
Zu einem Erlebnis eigener Art wurde wieder das Zusammentreffen mit Edwin Fischer und seinem Kammerorchester. Wie Fischer in dieser fast eruptiv ausbrechenden Musizierfreudigkeit Bach ganz aus der Kraft eigenster Persönlichkeit gestaltet, nimmt trotz aller Einwände, die das musikstilistische Gewissen macht, gefangen. Bei den Solokantaten »Gott soll allein dein Herze loben« und »Weichet nur, betrübte Schatten« wirkten wieder Lore Fischer und Anny Quistorp mit, bei den »Brandenburgischen Konzerten« (es gab das 1., 4. und 5.) taten sich als Instrumentalsolisten der Violinist Vittorio Brero, der Oboist A. Hering und die Flötisten Rolf Ermeler und Fritz Kröckel hervor. Neben dem d-moll-Konzert für ein Klavier, das Edwin Fischer zu einem mitreißenden Erlebnis werden ließ, gab es die beiden Konzerte für drei Klaviere, d-moll und C-dur, bei deren Wiedergabe Edwin Fischer in Rudolf Volkmann und Friedrich Quest sicher mitgehende und gestaltungsreife Partner fand. *Hans Rutz*

HARZER MITTERNACHTSMUSIK

Die »Hille-Bille« ruft. Sie ist eine Art Wahrzeichen, Aufruf für etwas, das kommen soll. Ein Holzgestell, das an Stricken schwebende, aufeinander abgestimmte Holzbretter trägt. Schlägt man sie mit dem Hammer, geben sie ein weithin hallendes, leicht schepperndes und doch angenehm musikalisches Geräusch. Die Köhler verständigten sich so, über Land von Meiler zu Meiler, in alter Zeit. Vierzehn dieser Instrumente, die also einen Volksbrauch aus der Vergangenheit neu beleben sollen, waren auf dem Marktplatz der alten schönen Stadt Goslar aufgestellt und wurden vom braunschweigischen Ministerpräsidenten Klagges den Vertretern jener Harzorte übergeben, die sich an den in diesem Jahr geplanten Mitternachtsmusiken beteiligen werden. Es sind: Ballenstedt, Quedlinburg, Thale, Blankenburg, Wernigerode, Ilsenburg, Harzburg, Osterode, Lauterberg, Sachsa, Walkenried, Nordhausen und nicht zuletzt Goslar, das eben Generalprobe abhielt.
Die Hille-Billen rufen nun an jedem Ersten der Monate Juni bis September, an je dreizehn Plätzen zugleich, zu einer mitternächtlichen Feierstunde mit Musik. Konzertsaal

sind der Wald, das Tal, die Ufer des Teiches, der Hof eines Schlosses oder die Wiese an einer Ruine. Es gibt keine Eintrittskarten, keine Logenschließer, kein Podium. Es gibt erst recht nicht das übliche Kurkonzert mit Kaffeetassengeklapper im Freien. Es gibt nur stille Winkel im schönen Harz, über denen der Vollmond in einer milden Sommernacht stehen soll, wenn sich gute Sänger und Instrumentalisten und viele, viele Hörer aus allen deutschen Gauen zusammenfinden, um durch neuen Willen und durch Suchen nach neuen Gemeinschaftsformen sich, musizierend und hörend, Erlebnisse zu schaffen.

Diese und andere schönen Dinge sagten und versprachen in einer Festsitzung zur Eröffnung in der Diele des alten Goslarer Rathauses die Vertreter der Behörden, der Partei und der Reichsmusikkammer. Vorher gab's auf dem Marktplatz eine Militärmusik mit Pleßhörnern. Und nachher, genau um zwölf Uhr, begann, während grüne und gelbe Windlichter die Noten erhellten, mit Mozart die erste Mitternachtsmusik, am stillen Wasser des Zwingerteiches in Goslar, zu Füßen eines mehr als vier Jahrhunderte alten Befestigungsturmes. Mitglieder des Braunschweigischen Landesorchesters, der Tenor Fritz Rodeck aus München, die Neue Liedertafel Goslar, das Niedersächsische Vokalquartett Hannover und der Berliner Geiger Hellmut Zernick hoben aufs neue ewig deutsches Musikgut: Mozart, Schubert, Beethoven, Richard Wagner und Volksweisen.

So ungünstig die Witterung auch war, die Hörer bekamen, ausharrend im nahezu winterlichen Klima, einen Begriff von dem, was hier an neuen Möglichkeiten des Gemeinschaftserlebnisses der Musik geschaffen werden kann, wenn der Tag und die Nacht den Musen günstiger sind als dieser eisig-falsche Maientag.

50 000 Besucher sind im vorigen Jahre gezählt worden, die zum Teil von weither kamen. Es werden in diesem Sommer wohl noch mehr werden, es müssen mehr werden, die solch nächtlich-tiefen Freuden zustreben. Und dann wird die Harzer Mitternachtsmusik, die mit so viel Liebe und Begeisterung begonnen ist, immer weitere Volkskreise mit dem Gedanken erfüllen, daß die Krönung des Tages und der Nacht kaum vollkommener begonnen werden kann, als durch den Zusammenklang von Natur und Kunst.

Günter Schab

BACH-LUTHER-TAGE IN EISENACH UND AUF DER WARTBURG

Neben die vielen und vielgestaltigen Bach-Gedenktage der RMK. in Thüringen tritt nun mit der Ausgestaltung der diesjährigen »Wartburg-Maientage« unter dem Motto »Bach — Luther — Wartburg« die Bach-Feier der Thüringischen Staatsregierung, die der thüringische Volksbildungsminister Fritz Wächtler in Gemeinschaft mit der RMK. und der Gesellschaft der »Freunde der Wartburg« veranstaltete. Bevor wir auf die musikalischen Ereignisse eingehen, die allein uns hier interessieren können, sei der volkskulturellen Bedeutung, die diese Tage mit dem Hineinstellen des musikalischen Genius in die deutsche Geistesgeschichte (Luther — Wartburg) gewannen, ein Wort gewidmet.

Die fünf Tage währende Feier war in wesentlichen Teilen von volkstümlichen Veranstaltungen getragen. Das war der historische Festzug, der die Geschichte der Wartburg in ihren wesentlichen Abschnitten verlebendigte, das waren die großen Jugendfeiern — auf Einladung des thüringischen Ministers waren 1000 Schüler und Schülerinnen aus ganz Thüringen nach Eisenach gekommen —, die mit einem Spiel Lienhardts und des

thüringischen Dichters E. L. Schellenberg die Bedeutung der Wartburg für die deutsche Geistesgeschichte der Jugend nahe brachte.
Die Verbindung zu den eigentlich musikalischen Ereignissen stellt der Staatsakt der Regierung im Bankettsaal der Wartburg her, an dem über den Sender ganz Deutschland teilhatte. Es sprach der thüringische Volksbildungsminister Fritz Wächtler, der Bachs und Luthers Bedeutung aus Thüringens Blut und Boden deutete; man hörte ferner eine Ansprache Heinz Ihlerts, Präsidialrat der RMK.
An diesem Staatsakt und einem der wesentlichen Konzerte hörten wir den Leipziger Thomanerchor unter Prof. D. Dr. Karl Straube. Er sang zwei wesentliche Werke von Heinrich Schütz, einen Teil der »Cantiones sacrae« und das deutsche Magnificat, neben Teilen weiterer Vokalwerke Bachs dessen Motette »Der Geist hilft unserer Schwachheit auf«. Immer wieder überrascht bei den Thomanern der silberhelle, klare und unbeschwerte Klang der Soprane, die nahezu mit instrumentaler Sicherheit geführte Vielfältigkeit polyphoner Stimmen. Die überragende Disziplin und die großartig zügige, von jedem Sentiment romantisierender Bach-Deutung freie Interpretation Straubes vermitteln ungetrübten musikalischen und geistig-seelischen Genuß. Aller Ausdruck ist in der Gewichtigkeit der Linie gewonnen — das Singen des Thomanerchors ist ein klassisches Beispiel für die unmittelbar im Werk wirkende Kraft der Tonsprache Bachs, ohne von außen her im Ausdruck stilistische Verschiebungen vornehmen zu müssen.
Einer im wesentlichen gegenteilig eingestellten Bach-Deutung huldigte Prof. Dr. F. Oberborbeck als Leiter verschiedener Instrumentalwerke Bachs. Der vom Eisenacher Orchester und der Weimarischen Staatskapelle gebildete große Klangkörper (zwölf erste und zweite Geigen!) spielte eine stark angreifbare Bearbeitung der d-moll-Tokkata Bachs durch Karl Hermann Pillney für großes Orchester. Die Bearbeitung tritt völlig aus der barocken Haltung der Werke heraus, die starke Verwendung des Blechs tritt nahe an die Klangvorstellung eines Bruckner heran. Dieser Eindruck zeigt allerdings wieder — mutatis mutandis — die innerste Verwandtschaft der beiden Meister.
Prof. Robert Reitz-Weimar, der sich mit Prof. Walter Schulz-Weimar und Li Stadelmann-München im Vortrag zweier Kammertrios Händels und Bachs vereinte, interpretierte Bachs E-dur-Violinkonzert. Während Reitz als Violinist des Kammertrios durch eine allzu freizügige, tonlich teils stark verschwommene Tonbildung — die naturgemäß eine starke Nervosität erzeugen muß — den an sich unmittelbaren Eindruck reiner Spielfreudigkeit ungünstig beeinflußte, gelang ihm als Solisten des Konzerts vor allem der Mittelsatz, wenn auch, wie vor allem in den Ecksätzen, hier ein letzter, ungetrübter Eindruck fehlte. Li Stadelmann trug Bachs Italienisches Konzert in prächtiger klanglicher Stilhoheit vor. *Hans Rutz*

DEUTSCHER SÄNGERTAG 1935 IN KÖNIGSBERG i. PR.

In Königsberg i. Pr. wurde der Deutsche Sängertag 1935 veranstaltet. Er folgte kurz auf die VDA-Tagung. Für den verhältnismäßig schwachen Besuch der unter dem Titel »Kulturtag« stehenden Hauptveranstaltung machte der ostpreußische Gauführer des Deutschen Sängerbundes allerdings wohl mit Recht eine gewisse Ermüdung verantwortlich. Der Bundesführer des Deutschen Sängerbundes Oberbürgermeister Albert Meister-Herne sprach über das Thema »DSB und nationalsozialistische Weltanschauung«. Seine Ausführungen wurden nach der fachlichen Seite hin durch die Rede von Präsidialrat Ihlert ergänzt, der eingehend über Sinn und Aufgaben der

Reichsmusikkammer sprach. Die wirtschaftliche Not der Chorvereinigungen, die Nachwuchsschwierigkeiten und die Frage der Männerchorliteratur behandelte Prof. Fritz Stein als Leiter des Amtes für Chorwesen und Volksmusik innerhalb der Reichsmusikkammer. Erfreulich wirkte seine Feststellung, daß weitaus die meisten Mitglieder der deutschen Männergesangvereine nicht nach Noten singen könnten und daß die Stimmen immer noch durch Singen nach dem Klavier eingedrillt würden. Zur Beseitigung dieses Übelstandes müsse in erster Linie die Schule beitragen. Der Redner warnte ferner vor überspannten jugendlichen Forderungen, vor der Überschätzung der Mundharmonika und vor der ausschließlichen Pflege der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. Man hörte in anderen Vorträgen von der soeben erschienenen Wertungssingordnung, die mit dem »Wettsingen« Schluß macht, und von neuen Vereinen in Südslawien, Kanada und Spanien. Die Konzerte boten gute Leistungen der Königsberger Vereine, während die Programmgestaltung noch einige Wünsche unbefriedigt ließ. Im nächsten Jahre wird der Deutsche Sängertag in Hamburg stattfinden, während das große Sängerbundesfest 1937 in Breslau gefeiert werden soll.

Herbert Sielmann

DEUTSCHE STUDENTEN FEIERN HANS PFITZNER

Der Studentenring der NS-Kulturgemeinde bekannte sich in einer gemeinsam mit dem Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbund im Theatersaal der Hochschule für Musik in Berlin veranstalteten Feierstunde zu Werk und Persönlichkeit Hans Pfitzners, um damit endgültig das Gerede zu zerschlagen, die Jugend hätte kein Verhältnis zu dem Schaffen dieses kerndeutschen Komponisten, den charakterliche Sauberkeit und Furchtlosigkeit der Gesinnung zum leuchtenden Sinnbild deutschen Wesens stempeln. Daß diese Bejahung nicht ohne kritische Vergleiche mit dem materiell erfolgreicheren Antipoden des Komponisten möglich ist, mußte auch ein junger begeisterungsfähiger Student in seiner Begrüßungsansprache feststellen; nur vergriff er sich etwas im Ton und vertrieb so den anwesenden Präsidialrat Hugo Rasch (mit Protestmiene!) aus dem Saal, indessen Präsidialrat Prof. Fritz Stein durch Verbleiben im Saal dokumentierte, daß eine polemische Entgleisung eines jungen Menschen noch keine Staatsaktion bedeutet.

Dann sprach der Dichterkomponist. Schon das Thema seines Vortrages »Schumann und Wagner — eine Sternenfreundschaft« weist in kosmische Bezirke. In geistig eindringlich gebildeten Formulierungen deckte Pfitzner die inneren schöpferischen Beziehungen zwischen Wagner und Schumann auf, wobei er zu dem logischen Schluß kam, daß gemeinsame Erlebnisgemeinschaft nicht an die persönlichen Beziehungen allzu menschlicher Begrenzung gebunden ist. Wagner habe in seinem musikdramatischen Orchester die Fortsetzung der klassischen Instrumentalsinfonie gesehen und diesen Anspruch durch den Erfolg der Sinfonie Schumanns bedroht geglaubt. Deshalb habe Wagner und sein Kreis systematisch die Verkleinerung von Schumann und Brahms betrieben. Erst die Gegenwart übe die geschichtliche Gerechtigkeit in der Beurteilung Schumanns. — Lieder und Kammermusik Hans Pfitzners umrahmten die würdige Kundgebung.

Friedrich W. Herzog

HERMANN HENRICH: »MELUSINA«

URAUFFÜHRUNG AM BADISCHEN STAATSTHEATER KARLSRUHE

Es war gut, daß man bereits nach zwei Stunden aus diesem recht unerfreulichen Theaterabend entlassen wurde. Streicht man von diesen zwei Stunden Bühnenmusik die langweilige Ouvertüre, das redselige Seelengemälde der Einleitung zum 3. Akt und einige sonstige Längen, so bleibt eine Stunde Musik übrig; streicht man von dieser Stunde alle landläufige, erfindungsarme, so dahinplätschernde Musik, so bleiben ein paar hübsche liedhaft-melodische Einfälle aus dem ersten und dritten Akt. Mit diesen immer noch harmlosen Einfällen hofft der Komponist einen schönen deutschen Märchenstoff in Musik setzen und damit eine »deutsche Volksoper« schaffen zu können! Eine deutsche Volksoper von 1935, ohne die Grundlage einer zwingenden Persönlichkeit, ohne die Gnade des schöpferischen Müssens, ohne Klarheit, Anschaulichkeit, Sinnfälligkeit von Musik und Handlung, ohne klar umrissene, lebendige Gestalten, ohne Kontraste in Figuren und Szenenführung, kurz ohne das notwendige theatralisch-dramaturgische Rüstzeug . . .

Es mag sein, daß das Vorbild von Lortzings »Undine« hemmend auf Henrich gewirkt hat, aber die unvermeidbare Ähnlichkeit, ja Gleichheit des Undine-Stoffes mit dem der »Melusina« offenbart mit grausamer Deutlichkeit die Verschiedenheit der beiden Werke, d. h. Können, Instinkt, gesundes Handwerk, Lebenswärme auf der einen Seite, Unvermögen, fromme Selbsttäuschung, aufgeplusterte Unbedeutendheit auf der anderen. Aus Lortzings mittelalterlichem Ritter Hugo ist ein säuselnder Schwächling und ewiger Jammerlappen Raimund geworden, aus dem tragischen Zwitterwesen Undine eine wässerige, reizlose Melusina, aus der dämonischen weltlichen Gegenspielerin Bertalda eine langweilige Pappfigur Hermine, aus den vollsaftigen Gestalten des Knappen Veit und des Kellermeisters Hans ein humorloser, alberner Knappe Troll (!). Zu schweigen vom Ganzen der Handlung, die bei Lortzing mit einer wundervollen Vielfalt, Zielstrebigkeit und psychologischen Echtheit durchgeführt wird, bei Henrich aber ziellos hin und her pendelt und voller Lächerlichkeiten ist, beispielsweise ebensogut mit dem zweiten Akt hätte schließen können und uns dadurch wenigstens den zum Lachen reizenden Aufzug der Ritter und der ach so fröhlichen Landmädchen erspart hätte.

Schlimmer aber als dies alles scheint uns die Feststellung, daß der schöpferisch-musikalische Gehalt dieser Volksoper gleich Null zu setzen ist. Mit dem Wollen von einfachen Formen, Rezitativ, Arie, Lied (und einem geradezu schauerlichen Dialog!) ist noch gar nichts getan, immer kommt es auf das Was, auf die Füllung an — und da greift man bei Henrich allerorten ins Leere. Henrichs »Melusina« gehört zur Gattung der Kapellmeisteroper, wie sie im Anschluß an Weber und Marschner, später auch an Wagner, im 19. Jahrhundert auftauchte. Ein an und für sich echtes Wollen und eine ehrliche Emphase steigern sich zu einer vermeintlich künstlerischen Ekstase; man glaubt Künstler zu sein und ist biederer Handwerker; man glaubt zu schaffen und man schreibt nur schlecht nach; man glaubt etwas sagen zu müssen und man redet doch nur so obenhin ein bißchen mit. Finger weg vom neuen deutschen Operntheater, ihr Herren Henrich, Grimm, Roselius . . .!

Die Aufführung am Badischen Staatstheater war nicht angetan, dem schwachen Werk durch eine gespannte und eindrucksvolle Wiedergabe etwas auf die Beine zu helfen. Der Komponist dirigierte selbst.

Hans Költzsch

MUSIKBRIEF AUS RIGA

An der kraftvollen Staatsführung, die im Mai vorigen Jahres in Lettland aufgerichtet wurde, rankt sich in neuer Blüte die bodenständige Musik empor. Der vergangene Rigasche Musikwinter brachte eine Fülle von Uraufführungen einheimischer Komponisten, unter denen wir neben den bewährten Altmeistern auch viel junge, strebende Begabung begrüßen durften. Allen gemeinsam ist ein starkes Suchen und Bemühen um neue Ausdrucksformen, um einen nationalen Stil, aber der starke Auftrieb, den das nationale Musikschaffen erfahren hat, artet niemals in banale Volkstümelei, in Konjunkturmusik aus. Daß viele lettische Musiker in ihrem Stilsuchen aus den reichen, herben Quellen des lettischen Volksliedes schöpfen, das kann kein Vorwurf, sondern eher ein Vorzug sein. — Von den jüngeren künstlerischen Persönlichkeiten, die Riga jetzt aufzuweisen hat, steht Janis Kalninsch im Vordergrund. Er ist nicht nur der Sohn seines bedeutenden Vaters Alfred, sondern auch ein Sohn seiner Zeit, indem er nichts mehr von dessen schwerblütiger Versunkenheit hat, sondern sich in seinem Schaffen und Wirken (u. a. als Dirigent der Nationaloper) an die Gemeinschaft wendet. Mit seinem hymnischen »Lied an das freie Lettland« hat er sich rasch in die Herzen des Volkes gesungen. Den Fachmann muß seine erste Oper interessieren, ein Märchenspiel »Lolitas Wundervogel«, das zum 15. Bestehen der Rigaer Oper uraufgeführt wurde. Kalninsch schreibt eine sehr geistreiche, etwas virtuose Partitur, mit Humor und viel Sinn für das Tänzerische, aber auch mit sehr feinsinnigen Lyrismen und tausend blitzenden Instrumentationslichtern.

Janis Medinsch schrieb für das Ballettkorps der Rigaer Oper das erste, lettische Ballett »Sieg der Liebe«. Unter zahlreichen Instrumentalwerken, die zur Erstaufführung kamen, ragt das begabte Klavierkonzert von Wolfgang Dahrsinsch hervor, das von der tieferen und reiferen Entwicklung dieses hoffnungsvollen Talentes zeugt, das Gefahr lief, sich in technischer Virtuosität genug zu tun. Auch J. Medinsch hat ein wertvolles Klavierkonzert zur neuen lettischen Musikliteratur beigesteuert. Graubinsch, einer der »folkloristischen« Musiker, schrieb glänzende Variationen für Sinfonieorchester.

Von den jungen Komponisten Barison und Ivanov hörte man sinfonische Werke, auch erklang zum erstenmal Jul. Sprogis' I. Sinfonie im Rigaer Rundfunk, der überhaupt unter Prof. Medins Leitung sich ein hohes Verdienst um die aufstrebende Musikergeneration erwarb, indem er zahlreiche Werke — auch manches unfertige, aber begabte — zur Erstaufführung brachte.

Bernhard Lamey

TANZBARE MUSIK DER NEUZEIT

Walter Schwinghammer, der musikalische Begleiter der Tänzerin Palucca und Mitarbeiter an der Palucca-Schule zu Dresden, arbeitet an der Vollendung eines Handbuches der tanzbaren Musik. Die von ihm aufgestellte Klassifizierung dieser Musik ist zugleich eine klare Ordnung der Tanzstile und damit ein wesentlicher Beitrag zur Geschichte des Tanzes.

Die Schriftleitung.

EMOTIONELLE TANZSTÜCKE

1. Kultische und zeremonielle Tänze.
2. Tanzmonotonien.

   Ausdrucksebene:

   a) Traurig, dunkel, schwer, ernst.

   b) Elegisch, wehmütig, sehnsuchtsvoll.

   c) Verhalten, zart, träumerisch, pastoral.

d) Fließend, leicht-drängend, beschwingt.
e) Fröhlich, hell, straff, heroisch.
f) Kriegerisch, leidenschaftlich, wild.

3. Tanzlieder.
Ausdrucksebene:
a) Traurig, dunkel, schwer, ernst.
b) Elegisch, wehmütig, sehnsuchtsvoll.
c) Verhalten, zart, träumerisch, pastoral.
d) Fließend, leicht-drängend, beschwingt.
e) Fröhlich, hell, straff, heroisch.
f) Kriegerisch, leidenschaftlich, wild.
4. Fantasien und Rhapsodien.
5. Elementartänze.

FUNKTIONELLE TANZSTÜCKE

A. Schrittänze.
1. Festgelegte Formen.
a) Sarabande, Pavane.
b) Menuett, Musette.
c) Gavotte, Rigaudon.
d) Polonäse.
e) Marsch.
f) Polka, Rheinländer.
g) Tango, Habanera.
h) Blues, Slowfox.
i) Foxtrott, Ragtime und andere schnelle Jazzformen.
2. Freie Formen
a) ruhigen Charakters;
b) bewegten Charakters.

B. Schwungtänze.
1. Festgelegte Formen.
a) Siziliana.
b) Boston (Englischer Walzer).
c) Deutscher (Wiener) Walzer.
2. Freie Formen
a) ruhigen Charakters;
b) bewegten Charakters.

C. Springtänze.
1. Festgelegte Formen:
a) Courante.
b) Gigue.
c) Ländler.
d) Mazurka, Oberek.
e) Bolero, Seguidillas.
f) Spanischer Walzer.
g) Schnelltänze (Galopp, Czardas, Tarantelle usw.).
2. Freie Formen
a) bewegten Charakters;
b) lebhaften Charakters.

D. Kombinierte Formen.

PANTOMIMISCHE STÜCKE UND GROTESKEN

1. Pantomimische Stücke.
2. Grotesken (Burlesken).

VOLKSLIEDER

1. Einzelstücke. Ausdrucksebene:
   a) Traurig, dunkel, schwer, ernst.
   b) Elegisch, wehmütig, sehnsuchtsvoll.
   c) Verhalten, zart, träumerisch, pastoral.
   d) Fließend, leicht-drängend, beschwingt.
   e) Fröhlich, hell, straff, heroisch.
   f) Kriegerisch, leidenschaftlich, wild.
2. Suiten und Sammlungen.

THEATERTANZ

1. Tanzsuiten.
2. Tanzpantomimen.



Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde

Auf Anordnung des Reichs- und Preußischen Ministers des Innern und mit Unterstützung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda veranstaltet der Reichsausschuß für Volksgesundheitsdienst im gesamten Reichsgebiet Aufführungen des erbbiologischen Volkslehrstückes »Der Erbstrom« von Konrad Dürre. Nachdem dieses Spiel, das in nationalsozialistischem Sinne Fragen der Erbkunde und Erbpflege behandelt, bereits in 800 Städten zur Aufführung gelangte, übernimmt auch der Gau Kurmark das Stück. Mit der Durchführung der Aufführungen sind die Ortsverbände der NS-Kulturgemeinde beauftragt. Die Aufführungen werden dem Besucherkreis der NS-Kulturgemeinde und allen Gliederungen der Partei und der ihr angeschlossenen Verbände zugängig gemacht werden. Sie finden in Zusammenarbeit mit dem Reichsausschuß für Volksgesundheitsdienst, dem Amt für Bevölkerungs- und Rassen. politik, dem Rasse- und Siedlungsamt der SS, der NSV und der Frauenschaft statt. —

Die Amtsleitungen des NS-Lehrerbundes sind gemeinsam bestrebt, dem guten Puppenspiel wieder stärkeren Eingang in die Schulen zu verschaffen. Zwischen den Amtsleitungen der NS-Kulturgemeinde und des NS-Lehrerbundes ist daher vereinbart worden, sich für die Förderung des Puppenspiels besonders einzusetzen und anzustreben, daß wenigstens einmal im Jahr allen Schülern das Erlebnis eines wirklich guten Puppenspiels geboten werden kann.

Der Gebietsbeauftragte der Jugendgruppe der NS-Kulturgemeinde in Ostpreußen, der zugleich Abteilungsleiter für weltanschauliche Schulung im Gebiet Ostland der Hitlerjugend ist, hat mit der Landesbauernschaft Ostpreußen kürzlich ein Abkommen geschlossen, nach dem die Kreisjugendwarte der Landesbauernschaft mit sofortiger Wirkung in die Jugendgruppe der NS-Kulturgemeinde eintreten. Sie sind als Vertrauensmänner der Landjugend und als solche Sachbearbeiter für alle Fragen der Landjugend. Die Hitlerjugend als Trägerin der gesamten Kulturarbeit der deutschen Jugend hat damit gemeinsam mit der Jugendgruppe der NS-Kulturgemeinde die in Ostpreußen besonders wichtige Aufgabe der kulturellen Betreuung der Grenzlandjugend in Angriff genommen.

Die NS-Kulturgemeinde Gera führte im vergangenen Winter zum ersten Male eine eigene Konzertreihe durch, die einen überraschenden Erfolg im Besuch und in der

Wirkung auf unsere Volksgenossen hatte. Die fünf Konzerte waren unter folgende Themen gestellt: Weihnachtsmusik, Deutsche Tanzmusik, Deutsche Klassik und Romantik, das Orchester und seine Instrumente, Volksmusik aller Länder (deutsche und nordische, slawische und romanische Volksmusik). Kurze, einleitende Worte eröffneten die Konzerte, die in lebendigem Wechsel Werke für Orchester, Einzelihstrumente, Orgel, Klavier, Sologesang, Chor und die Tanzgruppe brachten.

Es wurden vorwiegend kürzere Stücke gespielt, als einziges sinfonisches Werk die »Abschieds-Sinfonie« von Haydn mit ihrem originellen Schluß. Den Besuchern konnten wertvolle deutsche Werke von Bach, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms, Lortzing, Richard Strauß, Humperdinck und von ausländischen Meistern Corelli, Mussorgskij, Smetana, Rossini, Chopin, Grieg, Kilpinen geboten werden. Eine besonders enge Verbindung mit dem Publikum, das sich zum erstenmal aus allen Berufsständen zusammensetzte (stark war der Arbeitsdienst vertreten), konnte hergestellt werden, wenn am Schluß ein Weihnachtslied oder ein Volkslied gemeinsam gesungen wurde. — Die neue, volkstümliche Form dieser Konzertreihe hat der Musik zahlreiche neue Freunde gewonnen und wird im nächsten Jahr weiter ausgebaut werden.

* MUSIKCHRONIK DES DEUTSCHEN RUNDFUNKS *

INTERNATIONALES MUSIKFEST UND RUNDFUNK

Der Verlauf des Internationalen Musikfestes zu Hamburg wird an anderer Stelle kritisch behandelt und damit auch zugleich diejenigen Ausschnitte, die vom Reichssender Hamburg aufgenommen und übertragen wurden. Wir fügen hierbei noch ergänzend ein, daß sich die funkische Übertragung dabei fast nur auf die ausländischen Werke beschränkte. Dadurch wurde die stilistisch sehr bunte Zusammensetzung dieses Musikfestes für den Funkhörerkreis etwas eingeschränkt. Man hatte sich bei dieser Beschränkung wohl von der Absicht leiten lassen, zunächst einmal die ausländischen Kompositionen in ihrer gleichsam authentischen Darstellung festzuhalten, um dann die Bevorzugung deutscher Werke bestimmungsgemäß ganz und gar dem Umkreis des kommenden Berliner Festes als der eigentlichen Tagung des ADMV. zu überlassen.
Wenn wir nun abseits dieser Feststellungen aus diesem Zusammenhang ein funkisches Problem hervorheben, so möchten wir dabei an die Tatsache anknüpfen, daß das Sinfonieorchester des Reichssenders Hamburg im Verein mit dem Orchester der Hamburger Staatsoper und Philharmonie an der Bildung des großen Festorchesters beteiligt war. Wir haben seinerseits diese Bildung mit angeregt, möchten in ihr aber immer nur einen Wegweiser von symbolischer Bedeutung sehen. In dieser Vereinigung von Vertretern der öffentlichen und der funkischen Musikpflege kommt zunächst das gute Recht zum Ausdruck, daß sich jeder befähigte Musiker an der Klarstellung zeitgenössischer Probleme beteiligen kann, sofern er in dieser oder jener Form etwas Wesentliches beizutragen hat, — Probleme, die auf Musikfesten am konzentriertesten hervortreten bzw. hervortreten sollen. Was aber dem einen recht ist, ist dem anderen billig. Dieses Andere bezieht sich auf die Gesamtheit der funkmusikalischen Stilfragen, die als solche ja einen Teil unserer zeitgenössischen Musikaufgaben ausmachen. Natürlich muß der Rundfunk die sogenannte Unterhaltungsmusik zunächst mehr bevorzugen als sinfonische Musik, die mit ihrer zeitgenössischen Problemschwere einfach nicht jedem liegt. Aber wenn wir das Problem der Unterhaltungsmusik erschöpfend behandeln wollen, so müssen wir wiederum von dieser problemschwereren Musik ausgehen, weil sie es ist, die stets um neue Ausdrucksformen in der Musik geworben hat und auch weiter wirbt. Dieses Ringen um neue Ausdrucksformen ist aber allgemeingültig, was auch im Hinblick auf die leichtere Unterhaltungsmusik gilt, weil

diese stets die musikalischen Errungenschaften der schweren Musik — oftmals erst nach Jahrhunderten — recht mühelos verarbeitet. Sich der Unterhaltungsmusik verpflichtet fühlen, heißt also, auch der zeitgenössischen ringenden Kunst einen Anteil auf Treu und Glauben zuzugestehen. Dieses tut natürlich der Rundfunk im großen Maße. Nur ist der Rundfunk hierbei von der gleichen Stilzerrissenheit mitbetroffen, von der auch die allgemeine zeitgenössische Musikpflege schlechthin beschwert wird. Deshalb gehört auch der Rundfunk geschlossen auf ein Musikfest, das sich mit solchen Fragen auseinandersetzt. Je schneller und gesammelter dann auf solchen Musikfesten derartige Stilsorgen behoben werden, desto problemfreier werden dann die eigentlichen Musikprogramme werden, was sich somit auch unterschiedslos auf das Funkprogramm bezieht. Und hier ist eine baldige Klärung unerläßlich. Gibt es doch demgegenüber Musiker, die durchaus von einer nationalsozialistischen Kunst und Musik sprechen, aber die eigentliche musikalische Zielsetzung den kommenden Generationen überlassen möchten. Mit diesem Zwiespalt muß jedoch aufgeräumt werden. Denn die Kunst und damit die Musik hat die Aufgabe, den Sinn und Gehalt des zeitgenössischen Lebensstils künstlerisch zu verarbeiten und künstlerisch zu gestalten. In dieser Verbindung beweist dann eine Kunstgattung ihre Kulturverbundenheit, — eine Kulturverbundenheit, die aber heute bei dem eindeutigen und einheitlichen Kulturwillen des Nationalsozialismus kein Problem mehr ist und sein darf. Was lediglich mehr oder weniger noch offenstehen mag, ist die Feststellung der künstlerisch fachlichen Mittel, die imstande sein sollen, dieser nationalsozialistischen Kultureinstellung etwa die entsprechende musikalische Prägung zu geben. So ist also das zeitgenössische Musikproblem eine rein musikalische Frage, die sich um die Art und Weise der kulturellen Vorbedingungen wirklich nicht mehr zu sorgen braucht.

In ähnlicher Weise hängt hiermit auch die Stellung des freiberuflichen Musikers zum Rundfunk zusammen. Selbst auf diesem Gebiete herrschen noch Unklarheiten, wie sie auch auf der Hamburger Musiktagung hier und da laut wurden: »Der Rundfunk sei ein Institut des Staates, und wenn man in eine Diskussion über Rundfunkmusik treten würde, käme man ja in eine Auseinandersetzung über den »Staat«. Natürlich ist der Rundfunk vom Staat organisiert und geschützt, soweit wir damit den Rundfunk als organisches Gebilde und als Kulturfaktor meinen. Diese Organisation steht aber jeder sinnvollen Arbeit offen, die den kulturellen Grundsätzen des Staates und damit auch des Rundfunks entspricht. Darüber hinaus ist aber weiter jede Arbeit und Mitarbeit bezüglich ihrer fachbedingten Mittel auf sich selbst gestellt und darin sich selbst verantwortlich. Dies trifft auch auf die Musik zu, die ebenfalls den kulturellen Grundsätzen verpflichtet ist, aber dann aus sich selbst heraus den künstlerisch-musikalischen Ausgleich schaffen muß. Denn sonst wäre es ja zu leicht, Musik für den Rundfunk zu schreiben und dabei zu glauben, sämtliche Harmonien und Melodien ständen ohne weiteres Zutun unter einem staatlichen Rundfunkschutz. Vielmehr liegt die Gesamtlage so, daß alle musikalischen Einzelhandlungen als solche ihren Sinn von allgemeingültigen musikalischen Grundsätzen herleiten und wir dementsprechend auch nicht von einer Rundfunkmusik, sondern von einer Musik im Rundfunk sprechen. Genau wie wir dann weiter über die Entwicklung zeitgenössischer Musikformen beraten, so gehört dazu auch die Erörterung über ihre Verwendungsfähigkeit im Rundfunk. Daß der Rundfunk hierbei eine Sonderstellung da einnimmt, wo die Darstellung und das Erleben zeitgenössischer Musikwerke durch das Mikrophon und den Lautsprecher räumlich getrennt und zum Teil verschoben wird, muß natürlich auch innerhalb der Bestimmung einer zeitgenössischen musikalischen Stilbestimmung zum Ausdruck kommen.

Leider bot das Hamburger Musikfest keine Gelegenheit, die erschienenen Teilnehmer aus Rundfunkkreisen nun auch einmal nach dem Vorbild anderer Musikgattungen gruppenmäßig zusammenzufassen. Jedoch wurde von einigen Anwesenden um so dringlicher diese Notwendigkeit für die Sichtung zeitgenössischer Musikstile erkannt, und es besteht die feste Hoffnung, daß das nächste Musikfest in Berlin hier gewisse Klärungen bringt.

Schließen wir mit den Worten des Reichssendeleiters, der anderenorts von einer noch langen Entwicklungszeit sprach, die somit der Eigengesetzlichkeit kultureller Einzelprobleme einen großen Raum bietet. Worauf es aber jederzeit ankommen muß und was die kulturelle Größe jeder Entwicklungsphase ausmacht, ist die Zielerkenntnis und Zielstrebigkeit im einzelnen, die jedem noch so kleinsten Augenblick gegenüber Rechenschaft schuldig ist und somit

erst dem kleinsten Augenblick einen überzeitlichen Sinn verleiht. Und dieses gilt auch von der Bestimmung festumrissener Grundsätze für die zeitgenössische Stilsammlung!

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

Bei dem jetzigen Stand der Reichssendefolge »Zeitgenössische Musik« ist es ganz zweckmäßig, sich gegenseitig wieder einmal an die Grundsätze zu erinnern, die seinerzeit bei der Einrichtung dieser Sendereihe Pate gestanden haben. Im Vordergrund stand damals die Absicht, die besten und geeignetsten Musikwerke, die bisher unbekannt waren, zur öffentlichen Diskussion zu stellen, um damit den jeweiligen Werken und zugleich dem zeitgenössischen Musikproblem fördernd zu dienen. Die Zeit von 23 bis 24 Uhr war ferner deshalb so festgesetzt, damit dem allgemeinen Hörerkreis verhältnismäßig wenig Platz im Funkprogramm genommen wird, und vom Kunstkritiker wurde erwartet, daß er aus Interesse für dieses Problem seine beobachtende Tätigkeit bis zur Nachtstunde ausdehnt. Diese Grundsätze verpflichten allgemein, nicht zuletzt aber auch die einzelnen Sender. Und diesen Hinweis möchten wir besonders der 9. Folge widmen, die von Köln aus Chorwerke von *Heinz Schubert* und *Gustav Schwickert* brachte. Gerade diese Werke wurden bereits nicht nur im Rundfunk selbst, sondern auch durch die Musikfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zur Aufführung gebracht, wobei sie auch bereits mehrmalig eingehend von der ganzen deutschen Fachwelt besprochen worden sind. Entweder eignen sie sich nun für das allgemeine Funkprogramm oder sie eignen sich nicht. Wir sehen deshalb davon ab, zum wiederholten Male unsere Stellungnahme immer wieder vorzubringen und verweisen auf unsere letzte Darlegung im Märzheft der »Musik«. Damit möchten wir zugleich die allgemein geäußerte Bitte aussprechen, diese Sendereihe keineswegs durch bereits bekannte und kritisch behandelte Werke zu verallgemeinern. — In der 8. Folge hörten wir wieder zwei ganz verschiedene Werke (Ausführende: Dresdener Philharmonisches Orchester unter *Paul van Kempen).* Bei dem zuerst gespielten Klavierkonzert in d-moll, op. 28, von *Hans Richter-Haaser* bemerkten wir eine gewandte Orchestertechnik, weiter eine gute Beherrschung der bisher geltenden Formen der Klavierkonzertgattung und endlich ein sicheres Maß von Formgewandtheit. Diese damit kurz beschriebenen Merkmale reichen nun sicher aus, um eine musikalische Begabung festzustellen, und der so Begabte ist dann gleichsam noch verpflichtet, seiner Veranlagung eine entsprechend eigene Richtung und Gestaltung zu geben. Das hier besprochene Klavierkonzert versäumt aber, die letzte Frage zu beantworten, beschränkt sich lediglich auf eine chromatisch »verlängerte« d-moll-Kadenz, einem sehr unprofilierten langsamen Satz, der durch geschickte Sekundklänge klaviertechnisch aufgefrischt wird, und im übrigen auf scherzoartige graziöse und lockere Abschnitte, die darüber hinaus nichts mehr bedeuten. Unser Urteil mag nun scheinbar etwas hart klingen gegenüber einem erst dreiundzwanzigjährigen Komponisten. Jedoch würden wir es — um es positiv auszudrücken — sehr bedauern, wenn Richter-Haaser, der bei seiner Jugend nach der gezeigten Probe schon viel zu viel »kann«, hier stehen bleiben würde, und es gehört wohl zur Aufgabe dieser Sendereihe, auch diesen Standpunkt klar zu begründen. Die darauf folgende dreisätzige »Sinfonie« von *Ottmar Gerster* wirkte bei weitem künstlerisch wertvoller. Wir sehen hier eine klar empfundene Einheitlichkeit der Thematik, Harmonik und Rhythmik, die aus sich heraus ein neues, organisch überzeugendes Klangbild entstehen läßt. Es liegt dabei im Stile dieser Sinfonie, daß seine Harmonik zunächst etwas hart und seine Kontrapunkte etwas starr wirken. Diese harmonische Härte wächst aber aus sich selbst und verleiht dieser Komposition etwas Erfrischendes, etwas Energiegeladenes, was wir als Kennzeichen einer zeitgenössischen Musik nur begrüßen können.

Auch die 10. Veranstaltung dieser Sendefolge brachte zwei verschiedene Werke, die zunächst in ihrer musikalisch-klanglichen Zielsetzung übereinstimmten. (Ausführende: Das Frankfurter Funkorchester unter *Hans Rosbaud.)* Jedoch stellten wir bei der »Ouvertüre für großes Orchester«, op. 25, von *Hans Oskar Hiege* einige kompositionstechnische Unausgeglichenheiten fest, die das musikalische Erlebnis etwas beschweren und stören. Schon der Anfang mit seiner Neigung zu Ganztönen und das plötzliche Überspringen in einen ganz anderen Klangstil, nämlich in eine verkürzte und chromatisch stark gefärbte diatonische Modulation verrät eine gewisse Uneinheitlichkeit, die bei weiteren Gegenüberstellungen dieser zwei Episoden noch auffälliger wirkt. Sein thematischer Einfall ist ein motorisch-rhythmisches Motiv, das aber als solches gar nicht

zu seiner eigengesetzlichen Linienentwicklung kommt und lediglich durch chromatische Stufenveränderungen abgewandelt wird. Das Stück gönnt sich durch einen ruhigen Bläserzwischensatz eine formausgleichende Ruhe, die jedoch erst gegen Schluß erfolgt und unser Urteil dementsprechend nicht wesentlich beeinflussen kann. Danach klang die 8. Sinfonie, op. 87, von *Hans Fleischer* viel selbstbewußter, wenn uns auch persönlich die darin vom Komponisten verfolgte Stilrichtung oder auch Stilwandlung nicht restlos befriedigt. Wir knüpfen dabei an unser Urteil an, das wir jüngst bei der gleichen Münchener Reichssendung (6. Folge) über Fleischers Konzert für Streicher, Flöte und Klarinette abgaben. Uns war dort die melodische Frische äußerst sympathisch, die wir gern kompositionstechnisch noch etwas vertieft und ausgewertet gesehen hätten. Der erste Satz dieser 8. Sinfonie »Leidenschaftlich bewegt« erfüllt dieses Verlangen. Nun kam es darauf an, aus diesem musikalischen Material einen gleichartigen langsamen Satz zu gestalten. Hier greift aber der Komponist auf Bruckners Stil zurück (— man denke nur an die Verbreiterung der Folge F-dur-A-dur als Tonika und Mollsubdominante beim Schluß des langsamen Satzes —), bevorzugt Sequenzwiederholungen, die er durch chromatische Stufenversetzungen verändert, und führt mit orchestralen Steigerungen eine Kette von verminderten Septimenklängen vor. Alles in allem, so hat sich Hans Fleischer als ein vornehmer Musiker bewiesen, der uns sicher auch noch den seiner eigenen, ursprünglichen Art entsprechenden »Langsamen Satz« schenken wird.

ALLGEMEINE PROGRAMMFESTSTELLUNGEN

Wir sind jetzt da angelangt, wo wir auch unsere Allgemeinen Programmfeststellungen nach folgenden Gesichtspunkten noch straffer zusammenfassen können: Die verschiedenen Entscheidungen und Maßnahmen in der letzten Funkentwicklung haben nunmehr die allgemein-musikalischen Voraussetzungen der einzelnen Sender auf ein fast gleichwertiges Niveau gebracht. Wenn darüber hinaus z. B. in Königsberg die neue Orchesterbildung noch nicht abgeschlossen ist oder der Saarbrückener Sender noch im Ausbau begriffen ist, so bieten uns die Namen von Dr. *L. K. Mayer*, dem neuen Königsberger Musikleiter, und von Dr. *A. Raskin*, dem neu ernannten Saarbrückener Funkintendanten, eine sichere Gewähr für die musikalische Gestaltung dieser gleichsam noch offenen Posten. Kurz und gut, wir können nun nach einer Festigung der allgemein-musikalischen Voraussetzungen auch in dieser Rubrik das eigentlich Funkmusikalische mehr verfolgen. Das heißt im einzelnen: Wenn ein führender Funkdirigent eine allgemein bekannte Sinfonie dirigiert, so wissen wir im voraus, welche musikalische Grundhaltung und welches Orchester dahintersteht und in welcher Art eine bekannte Musikaufgabe erfüllt werden wird. Die funkischen Fragen treten dabei zurück, zumal die Übertragung das darzustellende Werk nicht mehr sonderlich beeinflußen wird. Die Vermittlungsform ist also dabei feststehend und dieser feststehende Zusammenhang von Musikstück und funkischer Vermittlung gibt uns lediglich Veranlassung, dafür Sorge zu tragen, daß auch die Funkzeitschriften immer wieder für die Wahrung und Voraussetzung des musikalischen Hörens eintreten. Dagegen muß es in unserer Musikchronik des Rundfunks mehr darauf ankommen, das eigentlich Funkmusikalische zu beobachten und die musikalischen Einflüsse des Rundfunks auf die allgemeine Musikgestaltung kritisch hervorzuheben. Dies bedeutet also einmal ein Aufzeichnen der wichtigsten funkmusikalischen Programme, die auch für das öffentliche Musikleben eine Anregung und Bereicherung bringen, und ferner ein Aufzeichnen der unmittelbaren Einwirkungen des Rundfunks auf die allgemeine Musikgestaltung selbst.

Um auch hier eine Übersicht zu schaffen, ordnen wir unsere Beobachtungen nach einzelnen Musikgattungen und beginnen mit der Orchester- und Sinfoniemusik. Hier ist diesmal die Beteiligung der einzelnen Sender sehr verschieden, wobei sich die sommerliche Urlaubszeit hier sehr einschneidend und dort überhaupt nicht auswirkt. Natürlich sehen wir im letzten Fall das Ideal und denken vergleichsweise an die Herausgabe einer Zeitung, die ihre Linie auch in der Sommerurlaubszeit durchführen muß. Gerade weil im Sommer die Konzert- und Theaterveranstaltungen geschlossen sind, lenkt man seine musikalischen Wünsche ganz und gar zum funkischen Empfangsgerät hin. Vielfach werden auch die funkischen Abendkonzerte in der Öffentlichkeit auf historischen Konzertplätzen abgehalten (Brühler Schloßkonzert — RS. Köln, Schloßhof zu Königswuster-

hausen — RS. Berlin, Biebricher Schloßpark — RS. Frankfurt, Waldkonzert — RS. Breslau, Schwetzingen — RS Stuttgart, während das Konzert in Pillnitz — RS. Leipzig bzw. Dresden ausfiel). Derartige »Senderäume« bringen natürlich für den Rundfunkkünstler auch eine erfreuliche Abwechslung.

Festliche Tagungen und Kunstveranstaltungen sind stets künstlerische Höhepunkte von nicht alltäglicher Bedeutung und wirken auch dort, wo sie vom Rundfunk übernommen und verbreitet werden. Außer den gesondert erwähnten Veranstaltungen des Internationalen Musikfestes und der zweiten Reichstheaterwoche, die beide von Hamburg ausschnittsweise übernommen wurden, hörten wir über Frankfurt die Urfassung der 9. Bruckner-Sinfonie von dem Internationalen Bruckner-Fest zu Freiburg, über Köln Ausschnitte von der *2. Reichstagung der NS-Kulturgemeinde in Düsseldorf*, über Leipzig Neue Werke von dem Festkonzert des Sondershäuser Verbandes deutscher Studenten, von Königsberg Ausschnitte der Tagung des VDA. und endlich von Leipzig wertvolle Zusammenstellungen von der Reichs-Bach-Feier, die zur Zeit der Niederschrift noch nicht abgeschlossen sind und von uns geschlossen im nächsten Heft behandelt werden. Abseits vom Rundfunk verlief leider die Lübecker Reichstagung der deutsch-nordischen Gesellschaft, die sicher auch im Funkhörerkreis ein breiteres Interesse gefunden hätte. Als sehr gut gelungene Reichssendungen verdienen besonders festgehalten zu werden die Aufführung des Händelschen »Messias« (Leitung *Bruno Kittel*) und die der Graenerschen »Marienkantate« (Leitung *L. K. Mayer*), die beide von Berlin als Ursender ausgingen. Bühnenopern wurden recht fleißig für den Funk bearbeitet und auch sehr schön aufgeführt, während die eigentliche Funkoper (von der erfolgreichen *Mark Lothar*schen Funkoper »*Das steinerne Herz*« einmal abgesehen), — vielleicht auf das Fernsehen warten muß. Von beiden Fragen fernab erklang die Reichssendung der »*Ariadne auf Naxos*«. *Clemens Krauß* stellte sich mit dieser unerhört schönen Wiedergabe zum erstenmal geschlossen dem gesamten deutschen Funkhörerkreis vor. Er erreichte durch eine künstlerisch charakteristische Behandlung der Partitur einen so großen Erfolg, daß der Verzicht des Visuellen am Lautsprecher gar nicht sonderlich auffiel. Nicht unerwähnt soll dabei bleiben, daß natürlich die kammermusikalische Substanz und Durchsichtigkeit dieser Oper den funkischen Bedingungen sehr entgegenkommt. Aus der Reihe der Einzelprogramme sei an erster Stelle ein Frankfurter Programm erwähnt, das *Rosbaud* mit Werken von Debussy, Ravel und Mussorgskij dirigierte. Wir hörten u. a. ein Saxophonkonzert von *Debussy*, das die klanglichen Vorzüge und Eigenarten dieses Instrumentes stilrein vorstellte, — Vorzüge, die leider durch die jazzüblichen Schematismen heute sehr überschattet worden sind. Danach gab es die »Bilder einer Ausstellung« von Mussorgskij-Ravel. Die Aufführung war bis gegen Schluß sehr straff und konzentriert. Von Köln aus dirigierte *Hans Wedig* eigene Werke, von denen das durch *Erdmann* sehr gut vorgetragene Klavierkonzert einen sehr nachhaltigen Eindruck hinterließ. Wie wir hören, ist diese Arbeit auch in die Reihe der »Zeitgenössischen Musik« aufgenommen und wird uns daher demnächst ausführlich beschäftigen. Bei einem sehr guten Berliner Unterhaltungskonzert (Leitung *Heinrich Steiner*) überraschten uns u. a. die ausgezeichneten Darbietungen des Finnischen Studentenchors, die auch in Kürze von Frankfurt und Stuttgart wiederholt werden. Als Gastdirigenten wirkten sehr erfolgreich Dr. *Karl Böhm* (Reichssender Leipzig) und *Karl Elmendorff* (Reichssender Berlin). Ein Gastdirigentenaustausch erfolgte bisher eigentlich nur zwischen Berlin und Frankfurt, während Hans Rosbaud darüber hinaus auch einmal den verhinderten Hans Weisbach in Leipzig vertreten mußte. — Im übrigen wurde im Verlauf dieser Berichtszeit die Kammer- und Chormusik sehr stark herangezogen. Wir hoffen, daß das Interesse für diese Musikgattungen weiter anhält und uns Gelegenheit gibt, bei unserem nächstfolgenden Bericht ausführlich und geschlossen darauf zurückzukommen.

ORIGINAL UND BEARBEITUNG

Unter diesem Titel brachte der Reichssender Frankfurt eine Sendung, die wieder einmal ein Idealbeispiel für eine sinnvolle Unterhaltung und zugleich für eine künstlerisch-kulturelle Schau ausmachte. *Hans Rosbaud* und Dr. *Friedrich Schnack* waren die Bearbeiter und hatten sich zur Aufgabe gestellt, dem Hörerkreis den Gehalt eines Musikstückes vorzustellen und ihm selbst die Entscheidung zu überlassen, wie weit eine Bearbeitung dem

jeweiligen Stück angepaßt ist oder die Originalvorlage entstellt. So zeigt uns beispielsweise die Berliozsche Instrumentierung der Weberschen »Aufforderung zum Tanz«, daß eine Bearbeitung sogar das Original ergänzen kann, während es natürlich unmöglich ist, Schubertsche Lieder in Posaunensolis oder gar in tänzerische Jazzmusik zu verwandeln. Denn Musik ist nicht eine Summe von Tönen, sondern eine sinnvolle Beziehung von Tönen, die in ihrer künstlerischen Einmaligkeit einen bestimmten seelischen Ausdruck vermitteln. Dieser Ausdruck ist auch der Urteilsmaßstab über das Verhältnis von Original und Bearbeitung. Freilich verlangt eine kulturverbundene und kulturverpflichtete Musikpflege, daß dieser Urteilsmaßstab nicht lediglich im Ideenreich fachmusikalischer Gesetze liegt, sondern lebendig in der musikalischen Gesinnungswelt aller Musiktreibenden und Musikhörenden verankert ist. Leider ist die Sendeenergie des Frankfurter Senders und damit die Reichweite seiner Wellen noch nicht so ausgebaut, wie es eigentlich derartige Programmdarbietungen verdienen!

DIE WIRKLICHKEIT HAT SICH AN DER WAHRHEIT UND NICHT UMGEKEHRT DIE WAHRHEIT AN DER WIRKLICHKEIT ZU ORIENTIEREN!

Mit diesem Hinweis beschlossen wir unsere letzte Musikchronik und glaubten nicht, ihn sobald wieder hervorholen zu müssen. Jedoch veranlaßt uns dazu die Funkoperette *»Sommerzeit und Amselschlag«*, die zwei an sich sehr zuverlässige Autoren wie *Paul Schaaf* (Text) und *Leo Justinus Kauffmann* (Musik) geschrieben hatten, um einen »klaren, künstlerisch hochstehenden Operettenstil« zu schaffen. Kauffmann besitzt einen stilistisch ausgeprägten Klangsinn, der ihn auch diesmal begleitete. Jedoch war ihm darüber hinaus bei diesem Werk nicht viel eingefallen. Es lief auf eine bekürzte Nummernoperette hinaus, der sämtliche Eigenarten fehlten, die ein »künstlerisch hochstehender Operettenstil« verlangen müßte. Der textliche Einfall war ganz nett — ein Einfall, dessen textlich-musikalisches Zusammengehen aber nicht organisch abgestimmt war. Wir knüpfen — weil sich uns hier gerade ein stereotypes Beispiel bietet — da an, wo ein an sich musikalisch unerfahrener Gartenarchitekt infolge einer unglücklich gestifteten Verwechslung zwangsläufig die Rolle eines vortrefflichen Opernsängers spielten mußte. Die gräfliche Abendgesellschaft war, wenn wir uns recht entsinnen, am Nachmittag in einer klassischen Oper gewesen, glaubt nun in dem stellungslosen Gartenarchitekten den stimmbegabten Opernsänger begrüßen zu können und bittet ihn stürmisch um eine gesangliche Freigabe. Der Architekt wird damit in eine große Verlegenheit gebracht, gesteht (was hierbei unwesentlich ist), lediglich der Gräfin seine Verwechselung ein, die natürlich in eine gesellschaftliche Peinlichkeit verfällt. Jedoch scheint dem Architekten jetzt der Deus ex machina in Form einer musikalischen Eingebung, in der er nun — einen Tangoschlager vorsingt. Dieser improvisierte Dilettantismus überzeugt nun die — wohlgemerkt vorher opernliebende — Abendgesellschaft so sehr, daß sie anscheinend nicht nur erneut an die Sängerqualitäten des Architekten glaubt, sondern noch in chromatischen Vierteltonglissandis mitsummt. — Wir brauchen die Folgerungen dieser Handlung nicht weiter auszuführen. Ihre »Herzenslogik« ist insofern wirklich, als sie so aufgezeichnet und aufgeführt wurde. Jedoch ist diese Handlungslogik im eigentlichen Sinne unwahr und hat nichts mit derjenigen Wahrheit zu tun, die wir bei unserem künstlerisch kulturellen Empfinden in uns verspüren und dann in die »Wirklichkeit« einer Kunstgestaltung hineintragen wollen. Dies gilt es noch besonders zu beachten, wenn man einen »klaren, künstlerisch hochstehenden Operettenstil« im Auge haben möchte.

Ein kleines Postskriptum sei noch dem Reichssender Köln mitgeteilt: Er zeigte ein »Großes Funkoperettenpotpourri« an. Zweifellos reicht diese Begriffsformulierung aus, um ein Potpourri von Funkoperetten zu erwarten. Statt dessen gab es aber ein — an sich gut ausgeführtes — allgemeines Operettenpotpourri, das aber dadurch niemals zum Funkoperettenpotpourri wird, weil es lediglich im Funk aufgeführt oder bearbeitet wird. Wir verfolgen hierbei gern eine exakte Begriffsbildung, denn mit jeder Programmnennung ist auch eine bestimmte entsprechende Vorstellung verbunden. Diese Vorstellungen können aber verwirrt, ja sogar enttäuscht werden, wenn man eine Funkoper oder eine Funkoperette anzeigt und statt dessen die funkische Bearbeitung einer (auf unmittelbare Bühnenwirkung eingestellten) Oper oder Operette bringt. Wir wollen dabei außerdem nicht vergessen, daß die eigentliche Funkoper und Funkoperette noch zu sehr im Bannkreis offener Aufgaben stehen. *Kurt Herbst*

DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART

KONZERT

BERLIN: Als Berlins »größte Musikfeierstunde« fand ein von der Reichsmusikkammer und dem Gau Groß-Berlin im Sportpalast veranstaltetes Konzert statt, das im Rahmen der Berliner Kunstwochen einen gewichtigen Beitrag zum Bach-Händel-Schütz-Jahr bedeutete. Das von dem Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik, Professor Dr. *Fritz Stein*, bearbeitete und neu herausgegebene »*Festoratorium*« Händels kam unter Leitung Steins und unter Mitwirkung von 1300 Sängern sowie des Philharmonischen Orchesters zur Aufführung. Das Festoratorium ist das von Händel zur Feier des englischen Sieges über die Schotten komponierte »Gelegenheitsoratorium«, das zu Unrecht vergessen worden ist. Mag es formal weniger fest gefügt sein als die übrigen Oratorien Händels und im wesentlichen nur eine Folge kantatenmäßig lose zusammenhängender Arien und Chöre darstellen, so ist doch fast jedes dieser Musikstücke ein genialer Wurf, mit dem ganzen Reichtum Händelschen Ausdrucks und mit einer überquellenden Fülle musikalischer Ideen ausgestattet. Stofflich steht es uns besonders nahe, da es sich nicht an Begebnisse aus der Bibel anschließt, sondern die Größe und die Tugenden eines Volkes verherrlicht. Die beiden ersten Teile des Oratoriums beanspruchen insofern unser Hauptinteresse, da sie die meisten Originalstücke aufweisen, während der dritte Teil hauptsächlich Arien und Chöre aus anderen Oratorien enthält. Es ist zu hoffen, daß sich auch andere Städte und größere Musikvereinigungen bald des Werkes annehmen, das allerdings einen großen Aufführungsapparat braucht. Die unmittelbare Wirkung dieser erhabenen, heroischen Musik erwies sich durch die Berliner Aufführung. Die große Zahl der Mitwirkenden war sehr glücklich zu einer musikalischen Einheit zusammengeschweißt, Solisten mit großer Stimme und gesanglichem Stilgefühl ließen die Arien zu schönster Wirkung kommen: *Henny Wolff*, *Emmi Leisner*, *Fritz Soot* und *Rudolf Watzke*. Die Chöre erklangen im Glanz ihrer ursprünglichen Schönheit, so daß der profane Riesenraum geweiht erschien.

Eine besondere Kostbarkeit der Kunstwochen sind alljährlich die *Schloßmusiken* auf dem Schlüterhof. Hier findet sich beim Fackelschein der Hitlerjugend eine treue Gemeinde der Kenner und Liebhaber ein, um hier, im Zauber der herrlichen Barockarchitektur, Musik des 17. und 18. Jahrhunderts auf sich wirken zu lassen. Die Philharmoniker, unter *Hermann Stange* und *Hans von Benda*, bestreiten das Programm, das ausgewählte Instrumentalwerke und Arien von Schein, Rosenmüller, Rameau, Krieger, Händel, Haydn, Mozart und vielen anderen Meistern dieser musikalisch so reich gesegneten Jahrhunderte bringt. Zum Eingang und Ausklang dieser schönen Abende spielt jedesmal der Plaßsche Bläserchor alte Turmmusiken.

Die Zahl der Konzerte ist der Jahreszeit entsprechend stark zurückgegangen. In einer Orgelfeierstunde konnte die Staatliche Hochschule für Musik ihre neue Orgel einweihen, die klanglich eines der hervorragendsten Instrumente Deutschlands ist. Nach dem Vorbild der Barockorgel, aber zugleich den Erfordernissen unserer Zeit angepaßt, ist hier ein Werk entstanden, das zur Wiedergabe von Orgelwerken aller Stilrichtungen und Zeiten geeignet ist. Der Orchesterklang der Romantik ist zugunsten des hellen, klaren Barockklanges verschwunden. Eine sehr wesentliche Errungenschaft der modernen Technik ist der fahrbare, durch ein elektrisches Kabel mit dem Instrument verbundene Spieltisch. Der Organist sitzt jetzt in unmittelbarer Nähe des Dirigenten im Orchester und fügt sich dadurch viel besser in den gemeinsamen Aufführungskörper ein. Was die neue Orgel hergibt, erwies das Spiel des Berliner Domorganisten Prof. *Fritz Heitmann*, der in Werken von Nikolaus Bruhns, Bach und Reger ungeahnte Klangwirkungen bei völliger Werktreue erzielte.

Der Besuch eines polnischen Männerchores, des PKW. »*Haslo*«, machte uns mit der neueren polnischen Chorliteratur bekannt. Namen wie Walewski, Marek, Opienski, Gall, Duniecki, Kwasnik haben in Polen einen guten Klang. Das typisch Slawische dieser Musik kommt trotz starker Anklänge an allgemeine europäische Stilmerkmale — die meisten dieser Komponisten haben auch in Deutschland studiert — stark zum Ausdruck. Vieles erinnert an die fast instrumentalen Effekte der Russenchöre, am besten sprechen uns die volkstümlich gehaltenen Soldatenlieder und humorvollen Gesänge an. Die polnischen Sänger zeigten sich unter der Leitung des Direktors der Städtischen Oper in Posen, Dr. *Sigmund Latoszewski*, als musikalisch gut

durchgebildet und wohldiszipliniert, wenn auch die stimmlichen Grenzen — der Chor besteht lediglich aus Eisenbahnern des Posener Bezirkes — bei einem derartigen berufsständischen Chor nicht zu übersehen sind. Von Solistenkonzerten ist ein Abend des großen *Benjamino Gigli*, der anläßlich seiner Filmtätigkeit in Berlin weilte, in der Philharmonie bemerkenswert. Der Sänger hatte sich jedoch überanstrengt und konnte nur in wenigen Arien die vorbildliche Beherrschung seines herrlichen Materials zeigen, ohne den Glanz seiner Stimme ausstrahlen zu lassen. So bestritt *Miliza Korjus* von der Staatsoper den Löwenanteil des Programms mit ihrer wundervollen Koloraturstimme und meisterlichen Gesangskunst. Ein Publikum, das sonst in den Konzertsälen nicht zu finden ist, gab teils seiner Enttäuschung, teils seiner Begeisterung Ausdruck. *Hermann Killer*

HAMBURG: Die Hamburger Bach-Schütz-Händel-Feier war, entsprechend den Traditionen und der Bedeutung Hamburgs in der Pflege der Werke und auch in manchen geschichtlichen Bindungen zur Kunst der drei Großmeister, neben den Berliner Veranstaltungen eine der umfangreichsten und reichhaltigsten deutschen Feiern, die das Schaffen von Bach, Schütz und Händel in gemeinsamem Blickpunkt umfaßte und gegeneinanderstellte. Vier Kirchenkonzerte, drei Kammerkonzerte beleuchteten in verschiedenem Ausschnitt aus den Schaffensgebieten das geistige Erbe, das uns die Wegbahner und Vollender einer neuen Groß-Epoche der deutschen Musik hinterlassen haben. Vorwiegend Bach und Schütz, weniger Händel (von dem kein Oratorium, nur die allerdings sehr schöne Kammerkantate, das »dramma per musica«, »Apollo und Daphne«, und Kammermusikwerke zu Gehör kamen), bestritten das Programm. In der St.-Michaelis-Kirche wurde die Matthäus-Passion (mit Singakademie und Staatsorchester), zum erstenmal unter Leitung von *Eugen Jochum*, ein Orgelkonzert auf dem klanglich imposanten Instrument der Kirche (Organist *Friedrich Brinckmann*) gegeben. Eine saubere, gut vorbereitete Aufführung der Johannes-Passion brachte die Bach-Gemeinschaft in der St.-Georgs-Kirche unter Leitung von *Kurt Pickert*. In den Kammermusikkonzerten wirkten das Hamburger Kammerorchester (Leitung Dr. *Hans Hoffmann*) und das Kammerorchester der NS-Kulturgemeinde (Leitung *Konrad Wenk*) mit Hamburger Solisten mit (*Werner Schmalmack*, *Ewald Lassen*, Violine; *Annemarie Sottmann*, *Aenne Krey*, *Valerie Brohm-Voß*, *Bertha Brinkmann-Schellbach*, *Bernhard Jakschtal*, Gesang; *Engelhard Barthe*, *Manfred Menzel*, Cembalo). Als Abschluß wurde, unter Leitung von Konrad Wenk, mit dem St.-Jacobi-Kirchenchor die Auferstehungshistorie von Schütz in der Bearbeitung von Huber aufgeführt, die musikalisch weniger die altkirchlichen Elemente der Originalfassung als den zur neuen Zeit weisenden Wesensgehalt der Schützschen Musik betont. In der Eröffnungsfeier im großen Saal der Musikhalle, in der das Sinfonieorchester des Reichssenders (unter *Gerhard Maaß*) und der Staatliche Kirchenchor (*Karl Paulke*) mitwirkten, sprachen Präsidialrat *Ihlert*, Dr. *von Kleinschmit*, der städtische Musikbeauftragte, und Senator *von Allwörden*, der in einer größer angelegten, gedankenreichen Rede die historischen und musikalischen Beziehungen der drei Meister zu Hamburg beleuchtete. In einer ganzen Reihe inoffizieller Veranstaltungen beteiligten sich kleinere und private Vereinigungen an der Reichsfeier und ihrem Gedanken. In der St.-Jacobi-Kirche führte die Musikgesellschaft (Leitung *Karl Mehrkens*) Händels »Samson« auf; in der St.-Gertrud-Kirche brachte *Robert Kleinecke* (in eigener Bearbeitung) die in Hamburg 1708 komponierte, zu wenig bekannt gewordene Johannis-Passion von Händel. Die Städtische Musikpflege in Altona veranstaltete in der Christianskirche einen Schütz-Abend (Leitung *Paul Kickstat*). In der Anohas-Kirche in Langenhorn (*Gerhard Groth*) sang die kleine Kantorei in einer Bach-Feierstunde die schwierige große Motette »Jesu meine Freude«. Die Oberrealschule Eppendorf (*Heinz Hamm*) gab einen Bach-Schütz-Händel-Abend in schulmusikalischem Rahmen, der Studentenchor brachte in der kleinen Vorstadtkirche St. Johannis in Eppendorf, in der auch Kantor *Manfred Forschner* die Auferstehungshistorie aufführte, sogar die Matthäus-Passion von Schütz in der alten Originalfassung unter Leitung von Hans Hoffmann. Schließlich ist auch Harburg-Wilhelmsburg zu nennen, wo in der Dreifaltigkeitskirche eine Bach-Schütz-Händel-Feier u. a. die »Sieben Worte am Kreuz« von Schütz) stattfand. — Im zweiten Hauptkonzert des Lehrergesangvereins standen Chorwerke mit Orchester (auch in gemischter Chorbesetzung) im Programm, Chöre von Reger und von neuzeitlicher Literatur der »Lichtwanderer« von Herm. Grabner, das »Musikantenleben« von Bruno Stürmer, beides Werke, die für Ham-

burg neu waren, außerdem als Uraufführung »Sang an die Seele« (Worte von Hermann Claudius) von *Hermann Erdlen* (Hamburg), der Maschinenwelt und Seelendrang auch musikalisch kontrastiert, ein Werk, das guten Erfolg hatte.

Max Broesike-Schoen

LEIPZIG: Das vom Januar auf den Mai verlegte *II. Gewandhauskonzert* sah nach mehrjähriger Pause wieder die *Sächsische Staatskapelle* als Gast, an deren Spitze man zum ersten Male in Leipzig Generalmusikdirektor Dr. *Karl Böhm* begrüßen konnte. Man lernte in ihm einen der markantesten Köpfe unter den heutigen Dirigenten kennen, einen Musiker, in dem geklärtes Temperament und zwingende Führereigenschaften sich aufs schönste vereinigen. Mit einem bekannten Programm (Beethoven: Egmont-Ouvertüre, c-moll-Sinfonie; Mozart: D-dur-Sinfonie mit Menuett; Strauß: Till Eulenspiegel) erspielten sich die Dresdener Künstler mit ihrer unerhörten Spielkultur neue Lorbeeren zu ihrem alten Ruhm und ernteten, am stärksten nach dem virtuos gespielten »Till Eulenspiegel«, herzlichsten Beifall. Das *Landeskonservatorium* widmete den ersten Teil eines Orchesterkonzertes dem Andenken von Robert Schumann mit einer von *Walther Davisson* geleiteten vortrefflichen Aufführung der Genoveva-Ouvertüre und der B-dur-Sinfonie durch das Institutsorchester. Eine *Bach-Händel-Schütz-Feier*, gleichfalls vom Konservatorium veranstaltet, brachte Händels Concerto grosso Nr. 10 unter Davisson ausgezeichnet zum Erklingen, während der Institutschor das doppelchörige Deutsche Konzert: »Nun danket alle Gott« von Schütz und die nur selten gehörte kurze Messe in A-dur von Bach unter Leitung von *Johann Nepomuk David* in bester stimmlicher und chorischer Disziplin vortrug.

Das durch die Bemühungen der *NS-Kulturgemeinde* wiederhergestellte *Gohliser Schlößchen* wurde durch ein Konzert des *Weitzmann-Trios* mit Werken von Haydn, Mozart, Dittersdorf geweiht; der herrliche, durch Kerzen erleuchtete Oeser-Saal bot einen echten stimmungsvollen Rahmen für diese Musik des 18. Jahrhunderts, wie auch der schöne Schloßpark, in dem *Sigfrid Walther Müller* an der Spitze des neugegründeten *Leipziger Konzertorchesters* den ersten *Serenadenabend* gab, in geradezu idealer Weise geeignet ist, in Freiluftkonzerten uns den ganzen Zauber der Mozartschen Kassationen und Divertimenti zu erschließen.

Wilhelm Jung

MÜLHEIM/Ruhr: Zu der kulturpolitisch bedeutsamen *ersten Tagung des Chorgaues 7 (Rheinland) im Reichsverband der gemischten Chöre* versammelten sich in Mülheim Dirigenten und Sänger, Vertreter der Regierung, Partei und Reichsmusikkammer, sowie eine große Reihe rheinischer gemischter Chöre. In der Arbeitstagung sprachen neben dem Mülheimer Oberbürgermeister *Maerz* und dem Chorgauführer *Erhard Krieger* (Ratingen) noch der Reichsverbandsführer Dr. *Limbach* (Berlin) und *Ludwig Weber*. Den Kernpunkt der Tagung bildete Ludwig Webers kulturphilosophisch und musikpolitisch gleich bedeutungsvolles Referat »Musik als menschenerziehende und volkheitschaffende Kraft«, das die in dem Aufsatz »Musik und Volksgemeinschaft« (vgl. »Die Musik«, XXVII/2) niedergelegten Gedanken in erweiterter Form ausführte. — Als vorbildlich und beispielhaft für alle weiteren Tagungen darf in der Art seiner Programmgestaltung das große Festkonzert der rheinischen Chöre gelten, das mit Chorwerken von *Brahms* (»Fest- und Gedenksprüche«), *Richard Wetz* (zwei Massenchöre), *Ernst Pepping* (90. Psalm) und *Ludwig Weber* (drei Chorgemeinschaften) einen gültigen Ausschnitt aus dem chorischen Schaffen der letzten 60 Jahre vermittelte. An der Ausführung der schwierigen Werke waren der Krefelder Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangverein unter *Franz Oudille*, der Barmer Bach-Verein unter *Gottfried Grote*, die Mülheimer städtische Chorvereinigung unter *Hermann Meißner* und das Ruhrland-Orchester verdienstvoll beteiligt. Dazu sangen unter Bezirkschormeister *H. Schreiner* die Lobeda-Chöre aus Essen, Mülheim und Duisburg in frischem Vortrag deutsche Volkslieder.

Der Mülheimer Musikwinter hatte seinen Abschluß gefunden mit einem Sinfoniekonzert, in dem Hermann Meißner neben Schumanns Frühlingssinfonie und einer von *Ria Ginster* reif gestalteten Soprankantate Bachs mit dem klangschön musizierenden Duisburger städtischen Orchester die »Gregorianischen Hymnen« von *Karl Höller* zu eindrucksvoller Erstaufführung brachte.

Wolfgang Steinecke

PLAUEN: Den Konzertwinter 1934/35 darf man wohl als die Krisis musikalischen Lebens in Plauen deuten. Durch Umorganisa-

tionen, teilweise persönliche Eingriffe, sind manche Quellen versiegt, die noch im Vorjahre reichlicher geflossen sind. Die NS-Kulturgemeinde entschloß sich in gemeinsamer Arbeit mit der Stadt zu vier Sinfoniekonzerten, die leider ziemlich spät einsetzten und naturgemäß weit auseinanderlagen. Trotzdem gewannen die Konzerte nach und nach an Beachtung, so daß der moralische Erfolg sichergestellt werden konnte. Der erste Abend war der neueren Musik gewidmet. Das *Städtische Orchester* spielte unter der temperamentvollen Leitung von 1. Städt. KM. *Ketteler* die »Heitere Musik für Orchester« von *Sigfrid Walther Müller*, mit dem Variationenfinale über »Alle Vöglein sind schon da«, und die 5. Sinfonie »Aus der neuen Welt« von *A. Dvorak*. Als Solist war *Ludwig Hoelscher* gewonnen worden, der mit blühendem Bogenstrich das Cello-Konzert C-dur von *D'Albert* spielte. Im zweiten Konzert hörte man die 7. Sinfonie von Beethoven und die Variationen und Fuge von *M. Reger* über das bekannte Thema der A-dur-Sonate von Mozart. *Elisabeth Friedrich* sang mit schöner Stimme vier Wolf-Lieder mit Orchester. Zu *dem* Erlebnis des Winters wurde die Aufführung der »Missa Solemnis« von *Beethoven*, die KM. Ketteler in aller Größe herausbrachte, mochte er dabei auch in seiner Jugendlichkeit die letzte seelische Tiefe nicht erreicht haben. Der Chor (gemischter Chor des Lehrergesangvereins und Riedelscher Männerchor) unter Leitung von *Jul. Gatter* hatte brave Vorarbeit geleistet. Die Solisten, Mitglieder des Stadttheaters, *Erica Hoffmann* (Sopran), *Maria Eichberger* (Alt), *Heinz Janssen* (Tenor), *Franz Hahnenfurth* (Bariton), waren zwar sicher, aber ein wenig blaß gegenüber der Wucht der Chöre. Das vierte Konzert war dem Gedächtnis von Bach und Händel gewidmet. Prof. *Heinrich Laber*, Gera, wählte dafür die eingängige D-dur-Suite von *Bach* und Stücke aus der »Wassermusik« von *Händel*. Daran schloß er die D-dur-Sinfonie von *Joh. Brahms*. Prof. Laber dirigierte ohne Überschwang, aber mit voller technischer Überlegenheit. Dies der Erfolg der NSKG, die für den nächsten Winter schon eine weit größere Konzertreihe aufgelegt hat.

Neben der Sinfoniemusik brachte die *Vogtländische Konzertdirektion* eine Reihe von Solistenabenden, die leider nichts Bodenständiges darstellten. Wir hörten einen Liederabend von *Martha Fuchs*, das *Elly-Ney-Trio* und *Domgraf-Faßbaender*. Ohne vollständig sein zu wollen, nennen wir außerdem zwei *volkstümliche Veranstaltungen der NSKG*, deren Walzerabend (Strauß) besonders gut angesprochen hat. Auf ähnlicher Linie lag ein weiteres Konzert oben genannter Chöre, das die volkstümliche Kantate »Aus Nacht zum Licht« von *Franziskus Nagler*, ein gutes Stück Gebrauchsmusik auf den Text des Plauener Oberlehrers *Felix Fischer*, unter der Leitung von *J. Gatter* bot.

Eine feste Kammermusikreihe hat es in diesem Winter nicht gegeben. Das neugeschaffene *Konzertamt der RMK* hat mit aller Kraft versucht, diese Lücke auszufüllen. In hübschen Abenden (Solisten-, Hausmusik-, Schülerkonzerte) brachte es vor allem Plauener Berufskräfte zur berechtigten Geltung.

Hans Stephan

PRAG: Das deutsche Konzertleben Prags leidet zur Zeit an einem Hauptmangel: die *Sinfonischen Konzerte* des Deutschen Theaters — wie die »Philharmonischen Konzerte« jetzt benannt sind — werden aus Sparsamkeitsgründen nicht fortgesetzt; das weitere Schicksal dieser Konzerte ist aber vorderhand noch unentschieden. Wenn auch ein Bellini-Festkonzert, mit dem sich unser Theater an den staatlichen Bellini-Feiern (zum 150. Todestag des Komponisten) beteiligte, dank dem Gastdirigenten *Molinari*, viel echtes Brio hatte, es vermochte doch keineswegs Ersatz für Wichtigeres zu bieten. Um so mehr Ehrgeiz läßt sich erfreulicherweise auf dem Gebiet der Chorveranstaltungen feststellen. Mit Erfolg und gutem Gelingen wagte sich der *Volksgesangverein* an das »Deutsche Requiem« von Brahms; etwas schwächer waren die Leistungen der Chöre der staatlichen *Lehrerbildungsanstalt* und der jungen *Bruckner-Gemeinde*. — Die *Tschechische Philharmonie* hat ihren Beethoven-Zyklus erfolgreich abgeschlossen; der letzte Abend, mit der »Neunten« im Programm, wurde wiederholt. Zwischendurch hatte man Gelegenheit, Bachs »Kunst der Fuge« zum erstenmal in der *Wolfgang Graeser*schen Instrumentation zu hören, schließlich zweimal Beethovens »Missa solemnis«. Die Neuheiten der Konzerte der Philharmonie waren fast ausnahmslos slawische Werke. — Der *Tschechische Rundfunk* veranstaltete eine zyklische Aufführung sämtlicher Brandenburgischer Konzerte von Bach. Händels »Dettinger Tedeum« war anläßlich des 250. Todestages des Meisters zu hören, ferner Heinrich Schützens Oratorium »Die sieben Worte«. — Von zeit-

genössischer Kammermusik hörte man in einem Propagandakonzert des *Deutschen Kammermusikvereins* und *A. Hermann Reutters* Bratschensuite, gespielt von Dr. *Kalliwoda*, ferner an einem Abend im Musikwissenschaftlichen Institut eine Reihe kleiner Stücke für Streichquartett des deutschen Schweizers *Albert Moeschinger*, vom »*Prager Quartett*« glänzend gegeben. Ein frischer Zug von Musizierkraft geht durch dieses kontrastreich angelegte, wenn auch noch nicht völlig ausgeglichene Werk, dessen strenge polyphone Arbeit fast durchwegs überzeugt. Im freskengeschmückten Festsaal des »Deutschen Hauses«, wo die Veranstaltungen des Kammermusikvereins seit letzter Zeit stattfinden, spielte die gleiche Vereinigung neben dem Brahmsschen c-moll-Werk eine besonders schöne Wiedergabe des großen Es-dur-Quartetts von Reger. Auch ein hübsches, schon mozartnahes, also dem Mannheimer Stil stark verpflichtetes Quartett des wiederentdeckten altböhmischen Komponisten *Johann Zach*, der seiner Zeit, als ihm in der Heimat nichts Rechtes glücken wollte, in Mainz Dienste und Anerkennung fand. Bei einer Matinee von vorwiegend altklassischen Werken konnte die Zuhörerschaft mit der glänzenden Cembalistin *Li Stadelmann* ein Wiedersehen und -hören feiern; die Künstlerin musizierte solistisch und im Verein mit ihrem einheimischen Kollegen Prof. *Josef Langer*. Etwas schwächeren Anklang fand die mitwirkende Sopranistin *Elsa Barther-Lang* mit geistlichen Arien von Schütz und Buxtehude. Mit Prof. *Eugen Kalix* von der Deutschen Musikakademie am Flügel spielten Mitglieder des »*Prager Bläserquintetts*« Beethovens frühes Quintett in Es, auch Händels erste Oboensonate hörte man bei diesem Konzert. — Von den übrigen, außerhalb des Kammermusikvereins stattfindenden Veranstaltungen sei die gelungene Aufführung einer Gruppe von Triosonaten (Gluck, Joh. Christian und *Phil. Emanuel Bach*) genannt; Ausführende: Dr. *Veits* (Geige), *Peter Brömse* (Flöte) und *Viktor Czapka* (Klavier).

In der *Prager Deutschen Sendung* war diesmal mehr als gewöhnlich für Abwechslung gesorgt. Man hörte z. B. Bruchstücke aus einer in Gablonz erfolgreich aufgeführten Oper »*Quo vadis?*« des Falkenauer Franziskaners Frater *Nicasius Schusser*, eines Egerländer Komponisten, der merklich unter Wagnerschem und Straußschem Einfluß gearbeitet hat. Eine *Fid. Finke*-Sendung brachte Sätze aus der Suite für Streichorchester, das sinfonische Gedicht «Abschied« für Sopran, Tenor und Orchester sowie das »Konzert« für Orchester. Ferner wurden stimmungsvolle Klavierlieder von *Heinrich Simbriger* und von den Gablonzer Musikern *Heinrich Schwan, Oskar Seibt, Hugo Jurisch* und *Karl P. Seifert* aufgeführt, die alle vier in der Klangwelt einer etwas epigonalen Romantik befangen sind.

Friederike Schwarz

OPER

BERLIN: Eines der bemerkenswertesten Ereignisse dieser Spielzeit war die Neuaufführung von Händels »*Julius Cäsar*« in der Staatsoper. Bereits 1925 hat die damalige Große Volksoper das Werk herausgebracht, das seit seiner Göttinger Uraufführung durch Oskar Hagen im Jahre 1922 an einer großen Anzahl deutscher Bühnen gespielt worden ist. Die Staatsoper hat die Ehrenpflicht der Aufführung einer Händel-Oper im Händel-Jahr in vorbildlicher Weise eingelöst, denn musikalisch und szenisch wurden Meisterleistungen geboten. Das Problem der Barockoper ist allerdings durch Hagen nicht endgültig für unsere Bühne gelöst worden, denn gerade die Jahre nach der sogenannten Händel-Renaissance haben uns Erkenntnisse gebracht, die die übertriebenen Hoffnungen, die man damals mit der Neubelebung der Händel-Oper verknüpfte, stark eingedämmt haben. Das schließt jedoch nicht aus, daß der Händel-Oper ein fester Platz in unserem Theaterleben gebührt, denn sie ist der großartigste Ausdruck des germanischen Geistes in der Form der barocken Musikoper. Und es muß immer wieder die Forderung erhoben werden, daß das wachsende Verständnis auch breiter Volkskreise für die Musik unserer großen Barockmeister, wie es dieses Jahr mit der Fülle seiner Musikdarbietungen aus dieser Zeit beweist, auch dem Musikdramatiker Händel zugute kommt. Losgelöst von der herkömmlichen Operntradition, nach ihren eigenen Gesetzen zur Aufführung gebracht, wird die Händel-Oper als Festspiel immer wieder stärkste Eindrücke vermitteln.

Die Kluft zwischen Forschung und Bühnenpraxis wird dabei nie ganz überbrückt werden können. Die großartige dramatische Einheit, die bei Händel z. B. in der sinnvollen Beziehung der Tonarten zueinander liegt, muß zerrissen werden, da die Hauptpartien, einst für die großen Kastraten der Händel-Zeit geschrieben, für Männerstimmen umgesetzt

werden müssen. Gleichwohl bleiben noch genug Möglichkeiten, den Händel-Stil zu wahren, wenn der Spielleiter diese Oper mit den Mitteln unserer Zeit aus dem Geiste der Musik heraus gestaltet. Das ist der Fall bei *Hanns Niedecken-Gebhardt*, dessen Name mit der Geschichte der Händel-Oper seit Göttingen aufs engste verknüpft ist, und der, nachdem er sich von früheren Experimenten abgewandt hat, durch eine glückliche Verbindung von Stilisierung, Realismus und tänzerischer Auflockerung eine ausgezeichnete, szenische Lösung bietet. So war z. B. die Bewegungsführung bei der herrlichen Arie des Cäsar: »Da seh ich einen Jägersmann« mit dem Sichgegenseitig-Belauern der Römer und Ägypter meisterhaft. Die monumentalen, ganz auf märchenhaften Stimmungszauber und Farbenpracht eingestellten Bühnenbilder *Benno von Arents* und die geschmackvoll-prächtigen Kostüme verstärkten die große Wirkung dieser Inszenierung. *Lizzie Maudrik* hatte eine Choreographie von besonderer Eindringlichkeit geschaffen. Den exotischen Charakter betonte *Harald Kreuzberg* in der fesselnden, allerdings stark modern empfundenen Charakterstudie eines Prinzentanzes.

Die gesanglichen Aufgaben lagen in den besten Händen. *Gertrud Rünger* als Kleopatra, *Margarete Klose* als Cornelia, die Witwe des Pompejus, *Helge Roswaenge* als ihr Sohn Sextus, *Bockelmann* als Cäsar, *Manowarda* als der Tyrann Ptolemäos, *Neumann* als Achillas glänzten in einem nach der Seite ausgeprägter Charakterisierung vertieften Belcantogesang. Als Dirigent führte sich *Hans Swarowsky*, bisher in Hamburg, ein. Er hat den Sinn für die klare, große Linie dieser Musik, das Verhältnis der Instrumentengruppen zueinander und musizierte mit dem Staatsoperorchester stilistisch ausgewogen und doch dramatisch belebt.

Zu den Berliner Kunstwochen lieferte die Staatsoper gleichfalls einen gewichtigen Beitrag. Von Richard Strauß kamen der »Rosenkavalier« und die »Ägyptische Helena«, von Richard Wagner der gesamte »Ring«, der vierte Zyklus dieser Spielzeit, von Graener der »Prinz von Homburg« in der bekannten, hier bereits gewürdigten Besetzung zur Aufführung.

Hermann Killer

KREFELD: Im Stadttheater gelangte die Neubearbeitung von *August Bungerts* komischer Oper »*Die Studenten von Salamanka*« (Student aus Liebe) zur Uraufführung. *Günther Bungert*, ein Neffe des Komponisten, hatte die Umarbeitung der 1884 in Leipzig aus der Taufe gehobenen Oper des rheinischen Tonsetzers vorgenommen. Die Mitwirkenden, an der Spitze Operndirektor Dr. *Walter Meyer-Giesow* und Dramaturg Dr. *Herbert Junkers*, bemühten sich sichtlich, das sich nur schwerfällig entwickelnde und musikalisch viel zu dickflüssig geschriebene Werk durchzusetzen. Bungert war eben kein Eigener und sgelte allzu sehr im Fahrwasser großer Vorbilder (Wagner, Weber, Bizet, Gounod u. a.). Der schwere pathetische Stil und die entsprechende Orchesterbehandlung konnten die spärliche Komik der Handlung nicht fördern, mußten sie naturgemäß sogar hemmen. Die Bühnenbilder *Heinz Hollenhorsts* aus Essen im Stil der alten italienischen Burleskeoper fanden keinen inneren Konnex mit der Musik. Wirklichen Erfolg hatten die Mitwirkenden, von denen hervorgehoben seien: *Heinrich Cramer* als Diener Gil Blas, *Senta Wagemann* als Donna Aurora, *Hch. Ludw. Korth* als Don Alvar, *Ferdinand Bachem* als Professor, *Pauline Strehl* als Zofe, *Irmgard von Müller* als Tänzerin.

Hermann Waltz

LEIPZIG: Die Oper brachte mit einem ganz auf *Mozart* gestimmten Abend »*Tanz- und Schäferspiele*« eine willkommene Entspannung und Abwechslung in den Spielplan. Auf das reizende Singspiel des zwölfjährigen Mozart »*Bastien und Bastienne*« folgten einige Tanzspiele: »Das schlechtbehütete Mädchen«, »Eine kleine Nachtmusik«, »Les petits riens«, »Arkadisches Hirtenspiel« und »Die Rekrutierung oder die Liebesprobe«. Die Ballettmeisterin *Erna Abendroth* hatte mit großem Geschick die Mozartsche Musik als Unterlage für anmutige Ballettszenen verwendet, für die Lösung der szenischen Probleme sorgten bestens *Wolfram Humperdinck* und der feinsinnige Bühnenbildner *Max Eltens*, in die musikalische Leitung teilten sich *Oscar Braun* und *Gerhard Keil*. Das Ganze war von dem Kustos des Stadtgeschichtlichen Museums Dr. *Walter Lange* in einen feinpoetischen Rahmen gespannt worden, den *Otto Saltzmann* als »Theaterdirektor« belebte und außerdem *Irma Beilke* mit einigen Mozart-Liedern ausfüllte; ein entzückender Abend, der viel Beifall und viele Wiederholungen erlebte. *Wilhelm Jung*

PLAUEN: Im Stadttheater wurden die ausgezeichneten Solokräfte nur ungenügend

ausgenützt. Immerhin konnte es mit überprovinzialen Leistungen aufwarten. Man gab Opern, wie: »Carmen«, »Rigoletto«, »Troubadour«, »Tiefland«, »Das Mädchen aus dem goldenen Westen«, »Fliegenden Holländer«, »Arabella« u. a., aus deren Reihe wir besonders die Aufführung des »Figaro« unter Kapellmeister *Ketteler*, die »Mona Lisa« unter Kapellmeister *H. Sachs* und »Martha« und »Fidelio« unter dem jungen talentvollen Kapellmeister *H. Schneider* hervorheben wollen. *Hans Stephan*

PRAG: Abgesehen von der Uraufführung der *Veidl*schen »Kleinstädter« wurde seit Anfang Februar nicht viel und nichts sonderlich Interessantes herausgebracht. An Niveau am höchsten und verhältnismäßig ausgeglichensten war wohl der acht Abende umfassende *Verdi-Zyklus*, der neben den populären Standardwerken des Meisters auch den »Don Carlos«, den »Ernani« und den »Falstaff« bot und der durch verschiedene Gastspiele an Anziehungskraft gewann. Als »Rigoletto« hörte man *Willy Domgraf-Faßbaender;* daneben gastierte er auch in seiner Glanzrolle als »Figaro«. *Fine Reich-Dörich* war eine ausgezeichnete Leonore im »Troubadour«. — Von zwei an sich erfolgreichen Neueinstudierungen, Gounods »Margarete« und »Madame Butterfly« von Puccini, verstimmte das erstgenannte Werk durch einige recht stilwidrige Modernisierungen der Regie. Leider nicht neueinstudiert mutet so manches an einem Wagner-Zyklus an, der bis jetzt u. a. »Lohengrin«, »Tannhäuser« und den »Fliegenden Holländer« brachte; er wurde mit einer gelungenen Aufführung der »Meistersinger« eingeleitet. — Wie leider alljährlich, kann auch heuer anscheinend nicht alles, was die Direktion am Anfang dieser Saison versprochen hat, eingehalten werden; ähnlich verhält es sich auf tschechischer Seite. *Friederike Schwarz*

* K R I T I K *

MUSIKALIEN

GERHARD MAASZ: *Hamburgische Tafelmusik. Suite nach Tanzweisen von Reinhard Keiser für kleines Orchester.* Verlag: Ries & Erler, G. m. b. H., Berlin.

Diese zwölf Minuten dauernde Suite benutzt alte Keisersche Melodien und geht vielfach über sie hinaus. Maasz, der sonst im wackeren Kampfe um die Gestaltung zeitgenössischer Klangbildungen steht, widmet sich hier dem bekannten 250 Jahre älteren Kollegen seiner Vaterstadt und zerstört mit seinem Interesse für diese Vorlage auch seinerseits die frühere Meinung, als sei Keiser ein begrenzter Musiker und Melodiker gewesen. Bei der Bearbeitung dieser Keiserschen Melodik werden nun zeitgenössische Klangmittel herangezogen, die zugleich grundsätzlich die Frage über die Grenzen einer Bearbeitung berühren. Wir schlagen z. B. den ersten Satz dieser Tafelmusik auf und finden dort ein für unsere Ohren zunächst »einfaches« Dreiklangsmotiv, das sicherlich für die damalige Keisersche Zeit ein großes Erlebnis war. Maasz will nun auch für unser Ohr dieses Motiv zu seinem alten Recht verhelfen und auch unseren Ohren wieder plastisch näher rücken. Er gibt diesem Motiv einen »sehr leichten« und im piano gehaltenen Hintergrund der Streicher, die bei kontrapunktisch motivischer Verwebung mit Sekunden- und Septimenintervallen unmerkbar eine differenziert gefärbte Harmonik bilden, von der sich das »einfache« Dreiklangthema der Holzbläser selbständig abhebt. Aus ähnlichen Gründen bevorzugt Maasz auch Quartenklänge, die einmal ihre historische Bedingtheit durch den Quartsextakkord der Dur-moll-Diatonik erhalten und dann aber auch dem zeitgenössischen Wunsche nach einer organischen Klangverschärfung Rechnung tragen. Maasz beweist aber hierbei eine große Orchestererfahrung, wenn er diese Mittel nur soweit anwendet, um den Klang der Keiserschen Zeit für uns plastisch nachzugestalten. Durch eine eigene und doch stilgebundene Themenführung läßt Maasz wieder sofort erkennen, daß er einem falschen musikalischen Archaismus fernsteht und will — wenn wir vergleichweise einmal so sagen dürfen — seinem alten Mitbürger einen Besuch in der Uniform der damaligen Zeit ab-

statten, ohne dabei das Gegenwartsbewegende zu verleugnen. *Kurt Herbst*

PAUL HÖFFER: *Musik der Bewegungen für zwei- und dreifach geteilte Geigen, auch Holzbläser derselben Lagen und Klavier. Scholasticum I, Reihe IV.* Verlag: Henry Litolfs Verlag, Braunschweig.
Diese Musik der Bewegungen eröffnet eine »Sammlung von zeitgenössischen Musiziergut für das Instrumentalspiel in Haus und Schule«. Sie will mit leichten Übungsstücken den »Anschluß an die Gegenwart« herstellen und besonders eine »Brücke zwischen Gegenwart und Vergangenheit« bilden. Diese Brücke ist nicht ganz nach den historischen Entwicklungsvorgängen gebaut, sondern bisweilen mit etwas »scholastischem« Zwang. Der Wunsch, den werdenden Musiker an neue Klangverbindungen zu gewöhnen, spricht hier und da etwas zu offensichtlich. Auf der einen Seite wählt nämlich Paul Höffer eine ganz unkomplizierte und auf einen kleinen harmonischen Raum gedrängte melodische Substanz. Auf der anderen Seite läßt er durch eine harte kontrapunktische Führung z. B. Septimenparallelen entstehen, die gegenüber dem sehr einfach gewählten motivischen Material etwas scharf klingen werden. Wir vertreten dabei den Standpunkt, daß es bei der Weichheit oder der Härte harmonischer Klangbildungen nicht so sehr auf das fertige Ergebnis ankommt, sondern vielmehr auf die organische und überzeugende Entwicklung der betreffenden Klangentstehung. So gibt es, wenn wir der Kürze wegen einmal schlagwortartig umschreiben dürfen, eine weichklingende Atonalität und eine sehr hart klingende Tonalität. Hier scheint eine pädagogische Absicht die leicht spielbare Tonalität mit einer zweckgerichteten spezifisch harten Klangbildung vereinigt zu haben. Die Form, die Paul Höffer dazu wählte, ist außerordentlich gut getroffen. Es ist eine rhythmisch wohl geordnete Musik der Bewegungen mit den Satzabschnitten: Stampfen, Schleichen, Laufen und Marschieren. *Kurt Herbst*

KARL EHRICH BECK: »SEGEN DER HEIMAT«. *Sieben Lieder für Bariton oder Mezzosopran mit Klavier.* In Kommission bei Kistner & Siegel, Leipzig.
Die Mehrzahl dieser Lieder ist strophisch angelegt. Feines Erfassen der Stimmung und des Einzelwortes wie etwa bei Schubert sucht man in ihnen ebenso vergebens wie in den durchkomponierten. Es stecken volkstümliche Ansätze in dieser Musik, aber auch allerlei Gekünsteltes. Als Beispiele hierfür seien genannt die oft viel zu gequälte Harmonik und die weitgriffige Dickflüssigkeit des Klaviersatzes. Manches deutet auf eine schöne lyrische Begabung hin, der aber Beherrschung der technischen Mittel noch fehlt. *Carl Heinzen*

RICHARD WETZ: URLICHT *(Aus »Des Knaben Wunderhorn«). Für eine Singstimme mit Orgel (Klavier), Werk 56,1.* Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.
Daß die Bearbeitung eines unbegleiteten Chores vorliegt, wird nicht erwähnt. Sie scheint von fremder Hand zu stammen, da das knappe Vorspiel sich nicht völlig organisch eingliedert. Die Solostimme enthält nur eine kurze Zutat aus dem originalen mehrstimmigen Gewebe, entspricht im übrigen genau dem Sopran. Zeile 2, Takt 2 ist vermutlich ein Druckfehler, denn der Urtext hat hier das viel schönere *b* statt *h*. Im ganzen ist die mystische Kraft, die sich auf ergreifende Modulation stützt, vollauf gewahrt. Daß dies Stück nun auch Solostimmen zugänglich gemacht wird, ist wegen seiner wundervollen Tiefe sehr begrüßenswert. *Carl Heinzen*

HEINRICH PESTALOZZI: *Zwei gemischte Chöre a-cappella nach eigenen Gedichten.* Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig.
Die beiden Gedichte »Aroser Requiem« und »Ausblick« sind nachdenkliche Betrachtungen eines Menschen von starkem Naturgefühl und tiefer Religiösität. Ein Zug von Nachdenklichkeit und verhaltenem Empfinden liegt auch in der Musik. Die Form der Chöre ist motettenartig. Die sich aneinanderreihenden Gedanken der Dichtungen werden durch eindrucksvolle Themen ins Musikalische übertragen, die Schreibweise ist überwiegend polyphon, der Gesamtklang voll und gesättigt. Die Aufführung verlangt stimmlich gut besetzte, kultivierte Chöre und einen Dirigenten, dem die besinnliche Art des Dichterkomponisten nahe liegt. *Rudolf Bilke*

HANNS SCHINDLER: DREI GESÄNGE *für hohe Stimme und Orgel nach Texten von Wolfram von Eschenbach, op. 44.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
Gesänge, die in Kirche und Konzertsaal stets stärkste Wirkung ausüben werden? An

mittelalterliche Herbheit gemahnende Tonalität und Stimmführung erfahren Verarbeitung aus überzeitlichem Geist von urdeutsch-mystischer Größe und Tiefe. Die ersten beiden Gesänge sind von herb-gewaltiger Steigerung erfüllt, der letzte (der auch durchaus selbständig das alte gregorianische Motiv aus Wagners »Parsifal« übernimmt) ist eine Hymne voll innerer Kraft und leuchtendem Glanz, die an die Kernigkeit der Beethovenschen Gellert-Lieder erinnert. *Carl Heinzen*

PAUL MICHE: ECHO DE MON VILLAGE (DORFSTIMMUNG). *Für Violine und Klavier, op. 21, 1.* Verlag: Hug & Cie, Zürich und Leipzig.
Ein hübsches Stimmungsbildchen, das an beide Ausführende keine hohen Anforderungen stellt. Etwa in Godards Art: recht liebenswürdig, doch leider auch ein wenig parfümiert. Die thematische Erfindung ist nicht sehr ergiebig. In Harmonik und instrumentaler Aufteilung wird das Stückchen aber seine gefällige Wirkung nicht verfehlen. *Carl Heinzen*

HANS HERMANNS: *Sonate für Klavier.* Edition Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Das Besondere der dreisätzigen h-moll-Sonate liegt weniger in der Thematik als in der phantasievollen Verarbeitung der musikalischen Gedanken. Die Fülle von Einfällen, melodischer, rhythmischer und harmonischer Art, die den von der Sonatenform bedingten Themen zur Seite tritt, ist erstaunlich. Die Linien überschneiden und durchdrängen sich in geradezu barocker Form, die Farbengebung ist leuchtend, dabei bleibt das Ganze durchsichtig und ist von einem Fluß durchdrungen, den nur der Impuls fruchtbarer Augenblicke schaffen kann. Der zweite Satz erinnert in seiner Struktur ein wenig an Brahmssche Andanteformen, persönlicheres Gepräge zeigen die Ecksätze, deren Aufbau und klavieristische Gestalt außerordentlich fesselnd wirken. Bei allem Reichtum an Einfällen ist die Sonate ein kurzes, zusammengerafftes Werk, das in Konzertprogrammen neben neuzeitlichen Kompositionen und auch neben älteren Meisterwerken ehrenvoll bestehen wird.
Rudolf Bilke

* MUSIKALISCHES PRESSEECHO *

ZUM PROBLEM DER MUSIKALISCHEN BEGABUNG

Bisher teilten wir die Menschen in »Musikalische« und »Unmusikalische« und hielten die Musikalität für eine angeborene Eigenschaft (denn wir sahen, daß viele große Musiker ausgesprochenen Musikerfamilien entstammten und selbst wiede musikalisch bedeutende Nachkommen hatten).
An dieser Annahme einer erblichen, spezifisch musikalischen Begabung wird heute auf Grund der Erfahrungen der experimentellen Psychologie und Pädagogik mehr und mehr gezweifelt. Wir wissen zwar heute weniger denn je, was nun eigentlich »Musikalität« ist, wir wissen aber, daß diese Eigenschaft nicht — oder wenigstens nicht ausschließlich — *vererbt*, sondern *erworben* wird. Die Ergebnisse der vielfachen psychologischen Untersuchungen über die musikalische Begabung berechtigen zu der Annahme, daß diese in weitem Umfang von der allgemeinen körperlichen und geistigen Konstitution und besonders auch vom Milieu, d. h. von den musikalischen Erlebnissen vor allem der frühen Kindheit abhängig ist.
Als *Heinrich Schüßler* 1916 die musikalischen und die sonstigen Schulleistungen von 400 Schulkindern an ihren Zeugnissen verglich, fand er, daß unter den 200 Kindern mit nicht genügenden musikalischen Leistungen (Singen »mangelhaft« und »ungenügend«) 60 Prozent einmal oder mehrmals sitzen geblieben waren, von den musikalischen Kindern (»gut« und »sehr gut«) nur 20 Prozent, und daß die übrigen Schulleistungen der musikalischen Kinder die der unmusikalischen um 15 Prozent überragten. Er stellte auf Grund dessen — als Nebenergebnis — zwar beiläufig fest, daß die »Unmusikalischen einem niederen Begabungstypus angehörten«, aber er zog daraus noch nicht die Konsequenz, daß andererseits auch die Musikalischen nur allgemein besser entwickelte, im ganzen geschicktere und »begabtere« Kinder seien. Beweise dafür bieten seine eigenen Untersuchungen: z. B. zeigt

sich, daß die Musikalischen auch fast immer gute Zeichner sind, die Unmusikalischen fast nie.

In noch nicht abgeschlossenen und deshalb noch unveröffentlichten Untersuchungen über das Problem der musikalischen Begabung, die ich seit zwei Jahren durchführe, habe ich die Beobachtungen Schüßlers bestätigt gefunden. Die Kinder mit guten musikalischen Leistungen sind auch allgemein geschickter, aufgeschlossener und lebhafter als die »Unmusikalischen«. Sie lernen schneller und lebhafter als die »Unmusikalischen«. Sie lernen schneller und behalten besser. Ihnen gegenüber machen die »Unmusikalischen« einen ungünstigeren Allgemeineindruck. Sie sind körperlich und geistig weniger gewandt und typisch »schlechte Schüler«. Sehr oft sind sie auch pädagogisch »schwierige Fälle«, störrisch, gehemmt, ungezogen, ohne sozialen Kontakt mit den Kameraden. Der Mangel an Musikalität erscheint also nicht als einzige Anomalie ihrer Persönlichkeit, sondern im Verein mit einer Reihe weiterer Schwächen. Er ist nur eins von mehreren Symptomen einer ungewöhnlichen psychophysischen Gesamtkonstitution.

Und wenn entsprechend die »musikalischen« Kinder auch allgemein geschickter und bessere Schüler sind, so ist das nicht eine Nebenerscheinung ihrer Musikalität — wie man nach Schüßler glauben könnte — und keine zufällige Parallele, sondern ihre normale oder besondere musikalische Befähigung ist nur eine Teilerscheinung ihrer normalen oder besonderen Allgemeinbegabung.

Daraus darf nicht geschlossen werden, daß die Musikalität, weil konstitutionell bedingt, angeboren sei. Wir wissen, daß die Konstitution weitgehend milieubedingt, also erworben ist. Das gilt natürlich auch von den einzelnen Teilgebieten der Konstitution.

Fritz Bose

(Deutsche Allgemeine Zeitung, 24. 5. 1935)

DAS BILD SCHUBERTS BERICHTIGT

In *Wien* hat man eine *Niederschrift* aus der Feder des *Josef Freiherrn von Spaun*, eines Zeitgenossen und Freundes Schuberts, aufgefunden, die sich mit den Aufzeichnungen des ersten Schubert-Biographen Dr. Heinrich Kreißle von Hellborn befaßt und geeignet ist, die in Kreißles Werk »Franz Schubert« enthaltenen Irrtümer richtigzustellen. Spaun hat diese Niederschrift für seine Kinder bestimmt mit der besonderen Absicht »wertvolles biographisches Schubert-Material der Nachwelt sicherzustellen«. Spaun, der im Alter von 17 Jahren als »Pensionär des k. k. Stadtkonvikt in Wien« den um neun Jahre jüngeren »Zögling des Konvikt«, den »Sängerknaben der Kaiserlichen Hofkapelle« Franz Schubert kennengelernt hatte, steckte dem damals schon schaffensdurstigen Freunde heimlich Notenpapier zu und gewann sich so dessen aufrichtige Freundschaft, die das ganze Leben hindurch währte. Später, als »Beamter des Finanzministeriums«, hat Spaun es verstanden, den Kreis der begeisterten »Schubertianer« zu erweitern und zu festigen. Moritz von Schwind, der diesem Freundschaftszirkel angehörte, hat damals die inzwischen berühmt gewordene Ölskizze »Schubert-Abend im Hause Spaun« entworfen, die sich jetzt im Besitze des »Wiener Schubert-Bundes« befindet.

Spaun erkennt dankbar an, daß »*Ritter v. Kreißle-Hellborn*« mit großem Fleiße und unendlicher Mühe »über die Zahl der Kompositionen des verewigten Schubert, über die Zeit ihres Entstehens, über ihr Erscheinen in der Öffentlichkeit und über den Besitz der Manuskripte Aufschlüsse gesucht und gefunden hat, daß er den Instrumentalkompositionen Schuberts jene Aufmerksamkeit und Würdigung zuteil werden läßt, welche sie so sehr verdienen.« Er bittet aber Herrn von Kreißle, »es ihm nicht zu verargen, wenn er sich ungeachtet der unleugbaren Verdienste des Biographen erlaubt, seine Überzeugung auszusprechen, daß das aus der verfaßten Biographie des ebenso genialen als liebenswürdigen Künstlers hervorgehende *Bild kein ganz richtiges sei*, und daß das Werk einige Mängel an sich trage, die zum Vorteil desselben leicht hätten vermieden werden können.«

Spaun stellt fest, daß Kreißle sich über die »kleinen *Operetten*, die Schubert zum Teil fast als Kind meist auf undankbare Texte schrieb, mit zu vieler Umständlichkeit äußerte«, dagegen des Liederfürsten herrliche einstimmige *Lieder*, »worunter sich so viele tief ergreifende und unübertroffene befinden, zu wenig besprochen« habe. Spaun glaubt, daß *Schumann* der rechte Mann gewesen wäre, als »Rezensent der herrlichen Lieder« zu wirken. Das beweise u. a. Schumanns »tiefes Eingehen auf Schuberts große und letzte Sinfonie«. Die Veröffentlichung der vielen Schubert-*Briefe*, auch der Briefe seiner Freunde und Verleger, seien zum Teil geeig-

net, »ein schiefes Licht auf ihn zu werfen«. Schubert schrieb z. B. einmal an einen Freund »der Patriarch habe 12 Dukaten und Graf Fries 20 Dukaten für die Dedikation *geschwitzt*«, und einige Musikalienhändler schrieben ihm, »er begehre zu viel an Honorare für seine Werke«. Hierdurch könnte, meint Spaun, bei denjenigen, die Schubert nicht genau kannten, »die Meinung hervorgerufen werden, er, der in Geldangelegenheiten unschuldig wie ein Kind gewesen, und mit allem dem wenigen, was man ihm geboten, zufrieden war, wäre geldsüchtig gewesen. So leicht er nun in Geldangelegenheiten gewesen, so war er doch durchaus kein Verschwender und auch kein Schuldenmacher; denn er hatte die Gabe zu entbehren, ohne Nachteil für seine Heiterkeit, und noch weniger seiner Lust zu komponieren.«

»Es wird in der Biographie so oft angeführt, Schubert habe den *Wein* geliebt und es liegt ein Brief abgedruckt vor, worin er davon spricht, wo er in Linz guten Wein und gutes Bier gefunden. Solche wiederholte Andeutungen müssen beinahe die Meinung hervorrufen, Schubert sei unmäßig und dem Trunke ergeben gewesen, was durchaus nicht der Fall war.« Spaun stellt fest, daß auch nach geselligem glänzenden Abendmahle Schubert nie des Guten zuviel getan hätte. Er sei an sehr heißen Sommertagen abends gern weit spazieren gegangen, aber nicht des Weines wegen, sondern weil er ein großer Freund schöner Gegenden war. Schubert, der täglich vom frühen Morgen bis zu Mittag um 2 Uhr mit dem glühenden Eifer und bis zur Erschöpfung komponierte, hat nach Spaun, ermattet von der Hitze des Tages, selbstverständlich ein Glas Wein oder Bier geliebt. Von *Unmäßigkeit sei aber keine Spur* an ihm gewesen. Nur einmal, nach einem weiten Spaziergang in Grinzing, soll Schubert etwas zu viel über den Durst getrunken haben, allein, sagt Spaun, »ein solcher Zufall berechtigt nicht, ihn, der in der Regel höchst mäßig war, der »Völlerei« zu beschuldigen«.

Frankfurter Zeitung, 4. 5. 1935

WER HAT NOTEN VON JOHANN ABRAHAM SIXT?

Johann Abraham Sixt wurde am 3. Jan. 1757 in dem württembergischen Schwarzwalddorf Gräfenhausen geboren. Hier war sein Vater Johann Michael (1728 bis 1794) Schulmeister von 1755 bis zu seinem Tode. Die Protokolle der Kirchenverordnungen berichten von einer ungewöhnlichen Beliebtheit und beruflichen Tüchtigkeit dieses Mannes ,dessen Vater Simon Sixt in Münklingen (OA. Leonberg) auch schon das Schulmeisteramt bekleidete.

Im Jahre 1755, also neunundzwanzigjährig, heiratete Johann Michael Sixt die fast sechzehn Jahre ältere Witwe des Chirurgen Schönlein in Gräfenhausen, eine geborene Margarethe Zachmann. Johann Friedrich Zachmann, ihr Vater, war 1734 bis 1744 Schultheiß von Gräfenhausen. Die Familie soll aus Österreich stammen. Margarethes erster Ehe entsprossen dreizehn Kinder. Eines von ihnen war die Urgroßmutter einer heute in Neuenbürg lebenden vierundachtzigjährigen Frau Amalie Kohler, die ein kleines ovales Ölbild von Johann Abraham Sixt besitzt, das 1775 in Mengen (OA. Saulgau) gemalt wurde. Das Porträt zeigt einen auffallend klugen Kopf mit hoher Stirn, großen dunklen Augen, einem Grübchen im runden Kinn und einem lebendigen Mund mit kräftigen Lippen.

Der junge Sixt stammte auch aus einem wohlhabenden Hause. Sein Vater besaß ein stattliches Anwesen, das einem großen Brande 1883 zum Opfer fiel, und beträchtlichen Grundbesitz mit eigenen Weinbergen. Im Keller lagerten immer mehrere Fässer mit dem guten roten »Gräfenhäuser«. In diesem wohlbestallten Hause spielte die Musik eine große Rolle. Das Inventar des Nachlasses von Johann Michael Sixt verzeichnet zwei Geigen, eine Bratsche, ein Fortepiano und sechzehn musikalische Lehrbücher. Es ist anzunehmen, daß Johann Abraham von seinem Vater eine gute musikalische Vorbildung erhielt. Wer seine weiteren Lehrer waren, wo er sich zu dem vortrefflichen Organisten entwickelte, als der er später allgemeines Ansehen genoß, und wie er seine Fertigkeit im Klavierspiel erlangte, das wissen wir noch nicht. Einige ältere Musiklexika enthalten kurze Angaben über ihn, in denen sich jedoch so viele offenkundige Irrtümer befinden, daß man auch den übrigen Mitteilungen kein volles Vertrauen schenken kann. Nach diesen Berichten soll Sixt erst in Heilbronn Organist gewesen sein, dann in Straßburg. Später habe er sich als »professeur de piano« in Lyon aufgehalten. Die letzten dreizehn Lebensjahre verbrachte Sixt in Donaueschingen am Hofe des Fürsten von Fürstenberg. Über diese Zeit geben die dortigen Hofakten einigen Aufschluß: Im Februar 1784 erfolgte Sixts Anstellung als Kammervirtuose (später mit dem

Titel eines Fürstlich Fürstenbergischen Kammermusikus) und als Hilfskapellmeister. Die fürstliche Residenz Donaueschingen bildete damals eine wichtige Pflegestätte für die Musik. In dem kleinen Hoftheater gelangten durch hervorragende Kräfte die bedeutendsten und neuesten Opern zur Aufführung, so auch fast alle Bühnenwerke Mozarts. In dem »Handbuch des Hoftheaters zu Donaueschingen« von Held wird berichtet: »Alle Opernproben wurden, bis die Rollen beinahe memoriert waren, gewöhnlich nachmittags im Kabinette der Fürstin gehalten. Der Kammervirtuose, Herr Sixt, dirigierte sie immer am Flügel allein.« Die Fürstin Maria Antonia, Gemahlin des eifrigen Musikfreundes Maria Josef Benedikt (seit 1783 regierender Fürst) war fraglos besonders musikalisch. Sixt erteilte ihr regelmäßigen Klavierunterricht und widmete ihr auch ein Heft mit zwölf Liedern, das in Basel Anno 1791 im Druck erschien. Vielleicht war Maria Antonia der einzige Mensch, der Sixts Bedeutung wenigstens ahnte. Voll erfaßt kann sie sie nicht haben, sonst wäre es ihr bei dem mächtigen Einfluß, den die Fürsten von Fürstenberg gerade in Wien besaßen, leicht gewesen, Sixt einem Kreise zuzuführen, der ihn wirklich begriffen und tatkräftig gefördert hätte. So aber blieb Sixt in Donaueschingen, wo er wohl wertvolle musikalische Anregungen empfing, die er sich auch offensichtlich in seinen Kompositionen zunutze machte (Mozart!), der verständnisvolle Mäzen jedoch fehlte, der einem Künstler wie Sixt ganz besonders notwendig gewesen wäre.

Um so bewundernswerter sind seine Schöpfungen, die von Geisteskraft und Ideenfülle strotzen und in ihrer neuartigen Gestaltung mitunter etwas Gigantisches haben. So muß der »kränkliche Mann«, wie ihn der Fürst von Fürstenberg in einem Schreiben vom 11. März 1795 an den Herzog von Württemberg nennt — nach Sixts Tod betrugen die Restschulden an den Arzt für zehnjährige Behandlung noch 55 Gulden! —, mit einer ungeheuren Energie geschaffen haben und vielleicht zeigt seine Musik auch mit aus diesem Grunde eine für die damalige Zeit, in der die Kunst noch auf heiteren und problemlosen Pfaden wandelte, fast unbegreifliche Gedankentiefe. Es ist eine ausgesprochen grüblerische Musik, die aber dennoch alle Schönheiten der Tonkunst leuchtend entfaltet und die Verklärung alles irdischen Elends durch die Musik zu ihrem entschiedenen Grundprinzip hat. Man kann Sixt demnach als echten deutschen, vielleicht sogar als typisch schwäbischen Komponisten bezeichnen.

Wieviel Sixt geschaffen hat, läßt sich vorläufig nicht feststellen. Bisher fand ich das erwähnte Heft mit zwölf Liedern, drei Trios für Klavier, Violine und Violoncello, eine Klaviersonate, zwei Sonaten für Violine und Klavier und eine Sonate für zwei Klaviere. Er muß jedoch bedeutend mehr komponiert haben: das Verzeichnis seines Nachlasses registriert in der Schlafkammer vier Pakete Musikalien und im oberen Hausgang einen Schrank voll Noten. Ferner gibt das Inventar der Hinterlassenschaft seines Vaters Johann Michael in Gräfenhausen Musikalien »teils von eigener, teils fremder Komposition« mit dem sehr hohen Schätzungswert von vierundvierzig Gulden an; es muß sich also auch hier um große Notenmengen gehandelt haben. Wie viele Werke von Sixt mögen wohl darunter gewesen sein und wo mögen sie sich heute befinden? Wahrscheinlich sind sie längst als willkommene Nahrung für einen Herd oder Ofen zu Asche geworden. *Aber jeder, der von dem Vorhandensein eines Bündels alter Noten Kenntnis hat, möge genau nachforschen, ob nicht am Ende doch noch ein unbekanntes Werk von Sixt daraus zum Vorschein kommt.* Sollte sich dies tatsächlich irgend ereignen, dann möge der glückliche Finder sofort eine Mitteilung an das Bürgermeisteramt in Gräfenhausen machen. Denn Abraham Johann Sixt verdient es, daß man sich um ihn kümmert: er war der größte Komponist, den Württemberg bisher zu verzeichnen hat.

Erich Fischer
(NS-Kurier, Stuttgart, 13. 5. 1935)

MUSIKALISCHE FÄLSCHUNGEN WERDEN ENTDECKT

Das Eingeständnis des Violinvirtuosen Fritz Kreisler, daß er viele seiner eigenen Kompositionen fälschlicherweise unter dem Namen berühmter Meister herausgegeben habe, hat in allen musikalischen Kreisen berechtigtes Aufsehen erregt. Man sieht zunächst, daß nicht nur alte Möbel, Bilder, Vasen und Violinen mit physikalischen, chemischen und sonstigen Mitteln in eine Ehrwürdigkeit versetzt werden, die weder »erdient«, noch »erleistet« ist, sondern daß auch die rein geistigen Objekte der Musik wie der Dichtkunst solchen Hochstapeleien ausgesetzt sind. Dem Musikwissenschafter ist das natürlich längst bekannt. Zur Zeit Josehp Haydns beispielsweise erschienen zahlreiche Sinfonien und Ouvertü-

ren unter des berühmten Meisters Namen auf dem Markt, da die Verleger mit solcher Markenware bessere Geschäfte machen konnten als mit den gleichen Erzeugnissen unter irgendeinem ehrlichen Nimmerbekannt-Namen. In unzähligen anderen Fällen haben sich bis auf den heutigen Tag Komponisten der Einfälle anderer Kollegen bemächtigt, um daraus »erst etwas Richtiges zu machen«. Zu gewissen Zeiten galt dieser Brauch bei den Komponisten allerdings für viel vornehmer, als (anmaßenderweise) ein eigenes Thema zu finden, wie ja auch die meisten Dramatiker ihre Stoffe nicht frei erfinden, sondern der Geschichte und dem Leben entlehnen. Schon das Hereinnehmen von Volksliedern in ein Werk der höheren Musik oder die Variationen des einen Komponisten über das Thema eines anderen oder die Umarbeitung eines fremden Werkes gehören hierher, und die Meister, die sich solcher Technik bedienten, haben es durchaus nicht immer für erforderlich gehalten, ihre genauen Quellen zu nennen. Es stecken also gegebenenfalls in ihren Werken verschiedene »Blutgruppen«, die der Forscher, der Historiker oder der vergleichende Musikwissenschafter herausfinden müßte, wenn er ein Werk ergründen und verstehen will. Dieser Umstand hat wohl mit dazu beigetragen, daß viele der Kreislerschen Werke als »Bearbeitungen« kein Mißtrauen erregten, da sie ja eine gewisse Beteiligung Kreislerschen Erbgutes voraussetzen ließen.

Das gegenwärtige Interesse für alle Persönlichkeits-, Volkheits- und Rassefragen wird in solchem Sinne vom vergleichenden Musikwissenschafter lebhaft unterstützt. Er will aus dem Werk den urheberischen Schöpfertypus erkennen können. Das bleibt natürlich unmöglich, wenn derjenige, den er in dem Werk findet, gar nicht der ist, dessen Namen das Werk trägt, wenn die Komposition also gefälscht wurde. Wie kann der vergleichende Musikwissenschafter solchen Fälschungen auf die Spur kommen? Er geht dabei von den folgenden, experimentell erhärteten Zusammenhängen aus: Wie ein Mensch denkt, fühlt und handelt, so — atmet er. Wie er atmet, so bewegt er sich. Wie er sich bewegt, so gestaltet er die sinnlich wahrnehmbaren Formen der Sprache, Musik, Malerei, Schrift, Architektur ... Das Musikstück wird damit zu einer Art von »klingender Handschrift«. Genau wie nun den Graphologen nicht das beschriebene Papier interessiert, sondern die Körperbewegung, die zu den charakteristischen Schriftzügen geführt hat, so ist für den vergleichenden Musikwissenschafter die ursächliche Bewegung wichtiger als der hieraus entstandene Klang. Der Klang dient nur als Mittel, um bei dem Hörer ähnliche Bewegungen hervorzurufen, wie sie bei dem Komponisten zu dem betreffenden Werk geführt haben. Wenn man beim Marschieren, also aus der Bewegung heraus, ein Wanderlied erfindet, so wird jeder, der das Lied hört, auf Grund einer physiologischen Resonanz auch wieder geneigt sein, die Beine in Gang zu setzen. Diese Tatsache ist mindestens jedem vertraut, der beim Tanzen einen schlechten von einem guten Walzer unterscheiden kann. Diese Bewegungsübertragung von dem vom Geistigen und Seelischen gesteuerten Körper des Urhebers auf sein Werk geschieht meistens un- oder unterbewußt. Zwar kann jeder Mensch bei einiger Geschicklichkeit die Bewegung eines anderen nachahmen, aber der geschulte Beobachter läßt sich dadurch nicht täuschen. Er findet sicher heraus, ob das Werk zu seinem angeblichen Urheber paßt oder nicht, und sollte er es etwa an der andersartigen Spreizung eines Fingers, der Handlage und -ballung, der Körperspannung, der Fuß- und Kniehaltung oder sonstwie an subtilsten Dingen, die den i-Punkten in der Handschrift entsprechen können, herausfinden. Selbstverständlich hat jeder Mensch von sich aus zahlreiche verschiedene Möglichkeiten, sich zu halten und zu bewegen, aber es gibt viel mehr Möglichkeiten, über die ein bestimmter Mensch seinem Typ nach nicht verfügt, die sich also sofort als mehr oder weniger plumpe Nachahmung verraten.

Diese Zusammenhänge gehören zu den interessantesten biologisch begründeten Problemen, mit denen sich die moderne vergleichende Musikwissenschaft beschäftigt, denn sie sind nicht abhängig von den Bezeugnissen bloßer »Papiermusik«. Sie helfen dem Forscher vielmehr, mit kritischer Umsicht, durchgreifender Schulung und intuitiver Zusammenfassung einer Gestaltung zu einer Ganzheit möglichst nahe an das lebendige Geschehen heranzukommen. So wird es möglich, auch die verschiedenen Anteile mehrerer Urheber an einer musikalischen Bearbeitung oder auch Fälschungen aufzudecken.

W. Heinitz

(Bremer Zeitung, 18. 4. 1935)

DAS DREIGESTIRN DER MUSIKALISCHEN SCHNELLIGKEIT

Die »drei berühmten C«, *Clementi*, *Cramer* und *Czerny*, spielen eine seltsame Rolle in der Musikgeschichte. Ihre Lehren sind längst veraltet, ihre Kompositionen sind allen Musikfreunden gleicherweise verhaßt — und dennoch sind sie bis zum heutigen Tage unentbehrlich. Wer je versucht hat, auch nur die Anfangsgründe der Klavierspielkunst zu erlernen, mußte mit ihnen notgedrungenFreundschaft schließen. Mit neuer pädagogischer Weisheit angewandt, stehen sie immer noch am Beginn einer ernsthaften Unterweisung. Der Zufall hat es gefügt, daß ihre Namen mit dem Anfangsbuchstaben unseres Tonalphabets beginnen . . .

Die drei berühmten C lebten ungefähr zur gleichen Zeit, bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, wenn auch in einigem Abstand des Geburtsdatums. Nicht vorher und nicht nachher haben sich je wieder musikalische Gehirne so viel Trockenes und Ledernes und zugleich doch so Nützliches ausgedacht. Alle drei komponierten *Etüden*, eine heute längst nicht mehr gepflegte Kompositionsgattung, und zwar mit erstaunlicher Fruchtbarkeit. *Czerny* wenigstens, der jüngste von ihnen, Schüler Beethovens und dann Lehrer Liszts, schrieb an die *tausend Hefte* solcher Etüden.

Der erste, der den Ausdruck Etüde als Kompositionsüberschrift gebrauchte, war *Cramer*, der mittlere aus dem Dreigestirn. Aber der eigentliche Etüdenvater war sein Lehrer *Clementi*, der nur den Ausdruck von ihm übernahm. Bach, Haydn, selbst Mozart hatten zur Erlernung des Klavierspiels noch keine Etüden gebraucht. Ein besonderer technischer Drill war offenbar bei der leichteren Spielart ihrer Instrumente nicht nötig. Erst als das neue Hammerklavier mit seinem schwerer zu betätigenden Mechanismus vervollkommnet und allgemein verbreitet war, mußten die Finger der Spieler durch Spezialübungen, die Etüden, »kräftiger« und »geläufiger« gemacht werden. Damit brach das Virtuosenzeitalter an, in dem die *Schnelligkeit höchster Trumpf* wurde. Czerny legte seine Etüden so an, daß sie zu schnellem Spiel geradezu zwangen. Ein Wechsel der Harmonie erfolgt immer nur in weiten Abständen, so daß es dem Spieler langweilig wird, dauernd innerhalb derselben Tonart zu bleiben — und er kommt ganz von selbst ins Hetzen.

Die drei berühmten C, die Meister der Schnelligkeit, bildeten schließlich das Klavierspiel bereits zu einer Art Schwarzkunst aus. Von dem Hexenmeister auf der Geige, *Paganini*, haben viele geglaubt, daß er mit dem Teufel im Bunde stehe. Aber auch von Clementi wird berichtet, daß er »bis zu seinem Tode ängstlich bemüht war, die wahren Mittel, durch die er seine große Fertigkeit auf dem Klavier erlangt, als ein Geheimnis zu verschweigen«.

Alfred Baresel

(Leipziger Neueste Nachrichten, 24. 5. 1935)

ZUM PROBLEM DER KLAVIERTECHNIK

Ein alter Chinese meinte einmal, daß die zunehmende Fülle von Gesetzen selbst auch den besten Staat zugrunde richte. Darüber haben wir hier nicht zu rechten. Auf das Problem der Klaviertechnik angewandt, erhält obiger Satz jedenfalls einiges Recht. Die Unzahl klaviertechnischer Literatur hat weit mehr verdunkelnd als erhellend gewirkt, und es ist ein bares Wunder, daß wir nicht längst in grauer Theorie ertrunken sind.

Es war einmal ein Mann, Franz Liszt genannt, der alles nur so aus dem Ärmel schüttelte und der sich hütete, sein Spielgeheimnis zu verraten. Beileibe nicht aus Mißgunst oder Neid, noch weniger aus Furcht, die anderen möchtens nachmachen und ihn womöglich gar noch übertrumpfen. Aber sein Spiel war instinktiv, Urphänomen im spielerischen Sinn und darum für ihn letztlich selbstverständlich, so daß sich jedes Wort darob erübrigte. Er wußte gar nicht, wie's geschah.

Um eben diese Zeit begann der Mückenschwarm der »Gucker« so in der Luft herumzutanzen; ein jeder wollte was erhaschen und warf sein Netz zum Petrizug. Das, was sie in ihr Netz hereinbekamen, entpuppte sich mehr und mehr als eine Zahl von Nebensächlichkeiten. Mit diesen ward fortan Klavier gespielt. Hier liegt die eigentliche Geburtsstunde der physiologischen Methoden mit der sog. Gewichtstechnik an der Spitze. Die kleinen Fingerhebel schienen nicht mehr auszureichen, und so griff man zurück zur letzten Kraftquelle: dem Arm, dem Schulterblatt und Rückenmuskel. Ein Stammvater tritt auf mit Namen Ludwig Deppe und der Prophet erwarb sich eine Menge Anhänger. Das Feld ist frei Was hat da Spaltung noch zu sagen? Hie Caland und dort Breithaupt, hie Bandmann und dort Söchting, dazwischen die Vertreter des Sowohl-Alsauch, lavierend zwischen den Extremen Die ganze Wissenschaft ward aufgeboten, selbst prominente Ärzte fehlten nicht. Zum Unglück stehen

allerdings die großen, wahren Spieler ganz abseits, und was die neuen, mit solchem übermäßigem Tantam hinausposaunten Schulen der großen Welt versprachen, harrt heute noch der Lösung. So wurde aus dem »goldenen Zeitalter« des Klavierspiels mit Chopin, Liszt und Rubinstein erst ein silbernes und daran reiht sich unser eisernes. Kraftmeierei heißt sein Panier.
Warum solch einen Popanz? Ein einziger Fall von Wunderkind macht Skribifaxe stumm. Daran hat man am End noch nicht gedacht. Denn einem solchen Kinde fehlt doch das weitaus meiste, was (als unausgesprochene Forderung) nach der Mehrzahl dieser neuen Spielmethoden zugrunde liegt. — Man wende mir nicht ein, daß solcher Fall doch gänzlich anders liege, daß eben hier ursprünglichste Begabung von selbst das Richtige finde. In Parenthese: ja. Gerade weil das Richtige sich instinktiv einstellt, nur darum kann ein solches Kind auch wirklich spielen, fernab von allem Kram physiologischer oder psychophysiologischer Theorie.
Worin besteht nun dieses »Richtige«? Auch hier kann uns Franz Liszt ein guter Führer sein. Im Grunde ist es nicht sehr viel, was wir in letztem Sinn Genaues haben; aber sachkundige Sucher können den Boden doch ein wenig abstecken. Weingartner spricht einmal davon, daß man bei Liszt den Eindruck hatte, als magnetisierte er die Tasten und ebenso ist auch bezeugt, daß — rechter Hand, linker Hand, beides vertauscht — für ihn kein wesentlicher Unterschied bestand, ob er sitzend oder über die Schulter seiner Schüler hinweg stehend die schwierigsten Passagen ausführte. Endlich geben auch noch von ihm erhaltene Bilder einigen Aufschluß über seine Handhaltung. Mit den Gewichtsmethoden wäre solch stehendes Spiel nicht möglich oder doch zum mindesten sehr hemmungsvoll, eine gewisse Fixation der Gelenke, die bei allen genannten Spielarten doch irgendwie statthaben muß, verhinderte solches Unterfangen. Und außerdem weiß man, daß Liszt das sogenannte Gewichtsspiel ganz unbedingt ablehnte!
Wenn oben der Ausdruck »Kraftmeierei« gebraucht wurde, so bezieht sich derselbe auf ein Doppeltes: einmal auf den Aufwand von Kraft, der zum Spiel als solchem überhaupt benötigt wird und demzufolge der Pianist von heute auch nur allzugern unter die »Schwerarbeiter« gerechnet wird. Und zum zweiten auch wieder auf den Knalleffekt, um nicht zu sagen ohrenbetäubenden Lärm, der aber indes auch wieder in keinem Verhältnis steht zum ursprünglichen Kraftaufwand. Schon allein diese Diskrepanz sollte aufhorchen und erkennen lassen, daß hier so etwas wie ein ungelöster Rest obwalte.
Dazu tritt weiter eine ungemeine Kompliziertheit der verschiedensten Spielarten innerhalb einer und derselben Methode. Wir hören da von Fall und Wurf, den letzteren sofort x-mal zergliedert, wir hören weiter von Ober- und Unterarm-Rollungen, von Seiten- und Kehrschwüngen, von Gleit- und Schiebebewegungen und wahrlich, es wird einem so wirr im Kopf wie weiland Walter Stolzing vor Davids unendlichem Tönegeleis. Noch niemals erfaßte man des Pudels Kern, dagegen möchte es scheinen, als ob die Zahl der Teilmomente einer Theorie und Methode für deren Wert und Echtheit heute besonders ausschlaggebend wäre. Was aber endlich Worte nicht vermögen, veranschaulicht zu guter Letzt die Zeichnung. Ein Blick in die Klavierschulen der meisten dieser Methodiker mit ihren vielfältigsten graphischen Darstellungen erweckt den Eindruck, als hätte man es in erster Linie mit einem Werk über algebraische oder andere Kurven zu tun und als machten die Noten nicht viel mehr als das schmückende Beiwerk aus. *Franz Frick*

(Stuttgarter Neues Tagblatt, 8. 5. 1935)

ITALIENISCHER NEU-KLASSIZISMUS

Rasch sind die markantesten Namen genannt: Casella und Malipiero, Alfano und Pizzetti, Respighi und Tomassini von der Generation der jetzt Fünfzigjährigen; Lualdi und Riete, Salviucci und Massarani und noch viele andere von der jüngeren Generation, von denen jeder einzelne eine gesonderte Betrachtung verdiente, um aus der Reihe seiner Kollegen hervorgehoben zu werden. Aber wir halten es für besser, auf das Gemeinsame all dieser Komponisten hinzuweisen, um so in großen Umrissen die *Physiognomie der modernen italienischen Musik* zu zeigen und um sie auf solche Art schärfer von den musikalischen Schulen anderer Länder abzugrenzen.
Diese moderne italienische Musik kann man aus Gründen, die wir noch erörtern werden, als neuklassisch bezeichnen.
Dereinst existierte ein Klischee des italienischen Musikers. Es bedurfte vieler Mühen der italienischen Kritik, um dieses Klischee zu beseitigen. Man stellte sich den italienischen Musiker etwa vor wie einen etwas beleibten Sän-

ger, der, die Hand auf das Herz gedrückt, die Augen schmachtend gen Himmel erhoben, die Beine dramatisch gespreizt, seine Arien schmalzig in die Gegend schmetterte. Kurz, es war der kitschigste Öldruck, den man sich nur vorstellen konnte.

Sentiment, Herz und Leidenschaft — das waren die Worte, mit denen man die italienische Musik zu charakterisieren suchte; das waren die Worte, in die man die italienische Musik einpackte und sie versandfertig machte zum Export ins Ausland.

Wer aber mit dem schwunghaften Handel nichts zu tun haben wollte, den man mit diesen drei Worten unternahm, dem blieb auf dem Gebiet der Kunst nichts anderes übrig, als resigniert ein völliges Keuschheitsgelübde zu leisten.

Wir müssen überdies noch feststellen, daß die Worte »Sentiment, Herz, Leidenschaft« völlig willkürlich interpretiert wurden.

Was bedeutet »Sentiment« in der Musik?

Die Antwort ist unendlich leicht für jene, die immer bereit sind, alle Begriffe in Schablonen zu zwängen. Ihre Antwort lautet: Sentiment, das sind Noten, die am Spieß des Pentagrammas aufgereiht sind und eine Melodie bilden ohne Kopf, ohne Leib und Schwanz, gleichsam eine musikalische Schlange, die sich je nach dem musikalischen Atem des Komponisten und des Sängers ausdehnen und zusammenziehen kann.

Herz, das sollte jenes gewisse Etwas bedeuten, das so erregend auf die Tränensäcke der seufzenden Damen wirkt.

Leidenschaft aber war für sie die Spedition der Stimme in die höchsten und allerhöchsten Lagen.

Für uns sind diese Worte indessen nichts als rhetorische Phrasen.

Jene, die unbedingt den italienischen Geist und Charakter in Schablonen zwängen wollten, suchten nicht nach einer ästhetischen Grundlage; und eine so lächerliche Terminologie wie »Sentiment, Herz, Leidenschaft«, unter deren Augen die verschiedenste musikalische Kontrabande ungestraft durchschlüpfen konnte, war auch nicht gerade geeignet, diese ästhetische Grundlage zu schaffen.

Die jungen Musiker (heute zählen sie auch schon zu den Fünfzigjährigen, aber wir bezeichnen sie als jung, weil sie jung geblieben sind) haben das Klischee des italienischen Musikers hart bekämpft, bekämpft mit dem schwersten Geschütz, mit aufrüttelnden Kompositionen und Artikeln. Ihnen haben wir die heilsame *Revision der musikalischen Werte* zu danken. So gibt es heute in Italien gottlob nur noch wenige, die sich krampfhaft bemühen, die »Größe« eines Boito oder Ponchielli zu proklamieren, eine Proklamation, die für die wahrhaft großen Künstler wie Bellini, Donizetti, Rossini und Verdi (wir wollen uns aus offensichtlichen Gründen auf das 19. Jahrhundert beschränken) als schwere Beleidigung angesehen werden muß.

Es mag vielleicht paradox erscheinen, und doch ist es so: hätten die jungen italienischen Musiker nicht eine besondere und eigene Kraft besessen, hätten sie nicht über einen besonderen Sinn für das Maß und das Gleichgewicht und für die Sachlichkeit verfügt, so würde diese Scheidung der Werte, diese Scheidung der Spreu vom Weizen, nicht gelungen sein.

Mario Labroca-Rom
(Hamburger Fremdenblatt, 1. 6. 1935)

»DER VATER DER DEUTSCHEN MUSIK«

»Verzeiht mir, ihr Herren Musici, jetzt herrschet in der Kirche gar eine span-neue Sing-Art, aber ausschweifig, gebrochen, täntzerlich und gar im wenigsten andächtig; mehr reimet sie sich zum Theatro und Tanzplatz als zur Kirche. Kunst suchen wir, und hierüber verlieren wir den alten Fleiß, zu beten und zu singen.« Diese Worte von mahnender Hellsicht klangen 1672 über *Heinrich Schütz*' Grab. Sie vermochten das beginnende Vergessen, das sich über sein Werk legte, nicht zu bannen.

Über zweieinhalb Jahrhunderte sind seitdem vergangen. Ein eigenes Geschick waltete über Schützens Vermächtnis. *Carl v. Winterfeld* lenkte im vierten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts als erster im Sinne einer bedeutsamen inneren Entscheidung den Blick der Forschung auf Schütz. Sein Ruf aber drang nicht in die Weite, und als man vor fünfzig Jahren die 200. Wiederkehr der Geburtstage von Bach und Händel feierte, da standen am Rande dieser Feier nur einzelne, die sich vergeblich bemühten, den Namen *Schütz* aus dem Vergessen heraufzurufen.

Wenn heute im Jahre 1935 neben Bach und Händel auch Heinrich Schütz in das Bewußtsein der Nation tritt, so wird man das Äußere und Zufällige daran kaum übersehen — und doch steigt seine Gestalt empor als sichtbares Zeichen für eine inzwischen vollzogene innere Wandlung in unserem Verhältnis zur Geschichte der deutschen Musik. Diese Wandlung aber weist weit über nur Gegenwärtiges

hinaus. Wir haben uns nicht nur ein langvergessenes Reich deutscher musikalischer Vergangenheit wiedererobert, und es geht den Bemühungen um Schützens Werk nicht nur um die bloße »Wiederbelebung« eines unvergänglichen deutschen Kulturgutes, dessen Hütung und Pflege zu den Pflichten einer verantwortungsbewußten Nachkommenschaft gehört. Die seit etwa einem Jahrzehnt immer mächtiger aufwachsende Schütz-Bewegung zeigt es in ihren Trägern und Bestrebungen, daß hier die Gegenwart sich an- und aufgerufen fühlt durch eine Vergangenheit, nicht allein um deren Schönheit und Größe willen, sondern weil in ihr eine Antwort verborgen liegt auf eigenes Fragen. Heinrich Schütz — der Mittler vom alten und neuen Reiche in der Musik, der musikalische Seher von dichterischer Kraft, der aus dem zeugerischen Sinn des Wortes seine Klänge aufsteigen läßt, der Künder und Former höchsten Menschentums und seiner Gemeinschaft — ist uns Heutigen neu und in gegenwärtigem, ja zukünftigem Sinne der »Vater der deutschen Musik«. *Herbert Birtner*

(Dresdner Neueste Nachrichten, 18. 5. 1935)

HEINRICH SCHÜTZ — EIN BEKENNTNIS

In die Musikgeschichte ist Heinrich Schütz als der größte deutsche Meister des 17. Jahrhunderts und eine der überragendsten musikalischen Persönlichkeiten aller Zeiten eingegangen. Da das erdenbürgerliche Dasein dieses außerordentlichen Mannes über ein halbes Jahrhundert in Dresden verlief, da er hier starb und begraben wurde, so hat unsere Landeshauptstadt unzweifelhaft ein gewaltiges Vorrecht, den unsterblichen Genius Heinrich Schütz' zu feiern. Im weiteren Sinne ist diese 350-Jahr-Feier eine sächsische Angelegenheit, denn neuere Forschungen haben erwiesen, daß Schütz einem Chemnitzer Patriziergeschlecht entstammt. Trotz dieser Bindungen an Volkheit und Landschaft ist aber Schütz eine *deutsche* Erscheinung im umfassendsten Sinne. Schütz repräsentiert das Deutschtum nach innen und außen. Nach innen: seine Kunst steigt aus den mittelalterlichen Dunkelheiten der deutschen Seele empor, sie ist kraus und mystisch, scheu und gottergeben, aber sie teilt gleichwohl die Bekenntniskraft der protestantischen Kirchenmusik ihrer Zeit, die in einem uns kaum mehr vorstellbaren Maße geistiges Kampfmittel war. Endlich greift Schützens Kunst auch noch über Deutschlands Grenzen hinaus und spiegelt, mindestens äußerlich und ganz besonders in ihren früheren Entwicklungsstadien, den Zustand der europäischen Musik des 17. Jahrhunderts wider. Wie Schützens Leben die Weite des Bildungsganges eines Künstlers der damaligen Zeit aufweist — er lernte bei Johannes Gabrieli in Venedig, und als das Elend des Dreißigjährigen Krieges seinen eminenten organisatorischen Fähigkeiten an den verarmten deutschen Geistesstätten keine Entfaltung mehr gönnte, ging er an den Kopenhagener Hof —, wie also sein Leben keineswegs in kantorenhafter Abgeschlossenheit verlief (im Gegensatz etwa zu J. S. Bach!), so strömt auch seiner Musik durch die weitoffenen Türen der Welt eine Fülle von Anregungen zu. Und so beginnt mit Schütz eigentlich der große Prozeß des Austausches völkisch-nationaler Kulturwerte, der im 18. Jahrhundert bis auf wenige Ausnahmen — Bach, Händel — bis zur Zweckkonjunktur ausgewertet wurde, und der erst im 19. Jahrhundert durch das Vordringen mächtiger, zum Teil einseitiger nationaler und volklicher Musiktendenzen aufgehalten wurde. Es ist eine der eigenartigsten Fügungen, die Dresden zur Schicksalsstätte großer musikpolitischer Entscheidungen werden ließ. Denn 200 Jahre nach Schütz kamen Weber und Wagner nach Dresden: der amtlichen Verpflichtung nach direkte Nachfolger des Hofkapellmeisters Schütz. Aber dazwischen ragt die Erscheinung eines Hasse in sein Jahrhundert. Zwischen Schütz und Hasse liegt die breite Zone des Vergessens. Das Zeitalter Webers und des jungen Wagner dagegen begann Schütz wieder zu entdecken. Und je weiter das Jahrhundert der Romantik fortschritt, desto voller enthüllte sich uns der unsterbliche Genius eines Schütz; was die letzten zehn, zwanzig Jahre zu seiner Wiederentdeckung getan haben, wäre ohne die begeisterte Empfänglichkeit der Romantik für die metaphysischen Werte alter deutscher Kunst nicht möglich gewesen. Begeisterung und Wissenschaftlichkeit sind die zwei Pole, zwischen denen die neue deutsche Schütz-Bewegung fluktuiert.

Zu Schütz muß jeder seinen eigenen Weg zu finden suchen. Oft wird der Weg nur ein schmaler Pfad sein. »Gemeinschaftsempfang«, um ein Wort unserer Tage anzuwenden, gewährt gegenüber der Kunst eines vor 350 Jahren geborenen Tonmeisters lediglich die Reize einer oberflächlichen Wahrnehmung, etwa wie die Führung durch ein Museum. Der Sinn unseres Festes kann also nicht darin liegen,

möglichst große Massen an ein ungewisses Kunsterlebnis heranzuführen, sondern Ströme lebendiger Anregungen freizumachen und denen, die zum Dienste an Schützens Kunst berufen sind, die einzigartige, kaum je wiederkehrende Gelegenheit einer außerordentlich umfassenden Darbietung seiner Werke zu verschaffen. *Hans Schnorr*

(Dresdner Anzeiger, 17. 5. 1935)

BACH EINST UND HEUTE

So entsteht vor uns das Bild von Bach dem Titanen, dem Gotiker, dem Mystiker. Wir ahnen: in seiner ursprünglichen Sicht wohnt diesem romantischen Bach-Bild ein Zauber inne, eine Tiefe, Größe und Ferne, die den Beschauer einst vor Rätsel und Geheimnisse zu stellen vermochte. Noch heute übt es seine Wirkung aus, aber es ist inzwischen zum Gegenstand von Ausdeutungen geworden, die es haben erstarren lassen müssen. Diese Auslegungen, die unterdessen den Zügen des romantischen Bach-Bildes zuteil geworden sind und auch schon recht früh eingesetzt haben, sind heute fast zu Schlagworten der Allgemeinheit geworden. Beginnen wir mit Bach dem Titanen: seine Deutung ist die überall zu hörende Rede vom »großen Meister«. Bach ein Großmeister — es hieße Irrsinn, daran zu zweifeln. Aber der Inhalt, der diesem Begriff eignet, bedeutet etwas wenig. Für viele ist er wohl das geflügelte Wort vom »Ewig-Schönen«. Der Glaube an das Ewig-Schöne stammt gewiß nicht erst von heute, und sein Ausdruck war gestern gewiß nicht schon so unglaubwürdig wie heute, aber wir dürfen jetzt vielleicht darauf hinweisen, daß, wer heute, zumal über Bach, so redet, sich einer Phrase bedient und gewärtig sein muß, einer Gedanken- und Bedenkenlosigkeit bezichtigt zu werden. Aus dem Ewig-Schönen glaubt man einen Anspruch auf letzte Öffentlichkeit, Käuflichkeit und Billigkeit eines Kunstwerks herleiten zu dürfen. Bei solcher Auffassung pflegt man gemeiniglich hinwegzusehen über die Fragen nach Zusammenhang, Sinn und Bedeutung. Wenn wir etwa wissen wollen, was die Musik eines Bach von der eines Wagner, eines Mozart, eines Schütz unterscheidet, so erhalten wir von jener Seite her keinen Aufschluß. Aber es darf uns eben nicht genügen, ein Kunstwerk bloß zu werten, wir stehen vor der dringenden Aufgabe, es zu deuten. Vieles von dem Reichtum unseres musikalischen Erbes mag sehr wertvolle Kunst darstellen, aber ob es überhaupt einen Sinn hat, daß wir uns damit beschäftigen, das wissen wir erst dann sicher genug, wenn wir erfahren haben, was es bedeutet. Und ob es für uns Heutige einen Sinn hat, uns mit Bach zu beschäftigen, diese Frage ist eben nicht gerade allein darnach entscheidbar, ob wir ihn für einen Großmeister halten oder nicht. Wir können es erleben, daß für manchen Bachs kleinere Werke mehr bedeuten als manche seiner größeren, daß manchem Bach im Hauskittel (Hesselbacher) mehr zu sagen hat als Bach der Titan. Und wenn dann jemand eine Bachsche Invention höher stellt als vielleicht eine gewisse Bachsche Kantate, so erhebt er damit gewiß keinen Einspruch gegen die Größe Bachs, er zeigt damit nur, daß er etwas vom Innern derselben erkannt hat.

Fritz Dietrich

(»Musik und Kirche«, Mai/Juni, 1935)

BEETHOVEN UND WIR

Daneben her bahnt sich eine andere, vielleicht weitere Schau auf das Werk des Meisters an, eine intellektualistischere, weniger rein menschliche und musikantische: man sieht in Beethoven den Denker, der sich mit allen philosophischen Problemen seiner Zeit auseinandersetzt und ihnen, kraft seines Genies, musikalisch-künstlerischen Ausdruck verleiht. Eine Schau, die, wie gesagt, weiter und größer ist, die aber immerhin allzu individualistisch die Persönlichkeit weniger als das Werk auslegt. Und mit dieser Deutung ist dem eigentlichen Subjektivismus Tür und Tor geöffnet. Beethoven verliert den Zusammenhang mit seiner Zeit, mit uns selbst, weil die Materie, die Substanz seines Schaffens sich zu verflüchtigen droht. Die Gefahr der Zersetzung liegt nahe: gerade das, was die Zeit vorher erlebte, den heldisch-kämpferischen Ausdruck, das heroische Pathos empfindet man als gewaltsam, erdrückend. Diese mehr negative Reaktion auf Beethovens Werk ist eine wenig erfreuliche Episode, nebensächlich und unbedeutend und nur zeitgeschichtlich bedingt, auf einen verhältnismäßig kleinen Kreis Nur-Revolutionären beschränkt, für die jede Tradition »Schlamperei« war. Aber diese Episode mahnt zur Besinnung, zur Einkehr, sie zwingt uns zur eigenen Erkennung dessen, was Beethoven uns zu bedeuten hat.

Maßstab dafür ist uns das Werk. *Wir* sehen bei ihm einen neuartigen Schaffenstyp, ungebunden, menschlich frei, wie er in der Zeit vor ihm nie sein konnte. Vergleichen wir sein Schaffen mit dem eines Johann Sebastian Bach, von dem ihn nur wenig mehr als ein halbes Jahr-

hundert trennt. Bach schrieb seine Werke alle im Auftrag einer vorgesetzten Behörde, im Dienst seiner Gemeinde, oder als Lehrer, um Übungsmaterial für den Unterricht zu schaffen. Das sind seine Kantaten, Passionen, seine Kammermusik, seine Fugen, Inventionen, das musikalische Opfer und die Kunst der Fuge. Und auch nach ihm hätte Mozart etwa im Sinn unseres heutigen Schaffens keine Oper geschrieben ohne einen besonderen Auftrag. *Mit Beethoven* hebt die neue *Zeit des absoluten, äußerlich ungebundenen Schaffens* an. Mag dieser Kontrast auf den ersten Blick als rein äußerlich erscheinen, so bedingt er innerlich doch grundverschiedene Formgebung. Bei einer Bachschen Fuge erfährt das zentral gestellte Thema eine ihm angemessene, sich stets verdichtende Behandlung, Steigerung im Sinne seiner Urgestalt. Die persönlich ungebundene, freie Schaffensart Beethovens gestaltet die Sinfonie zur höchsten Vollendung aus: da stehen sich Themen in scharfer Kontrastik gegenüber; Hauptentfaltung seiner Ideenwelt findet der Meister in der Durchführung. Hier wird — im Gegensatz zur Fugendurchführung — das Thema stets verändert, es gewinnt neue Gestalten, neuen Ausdruck.

Es mag sein, daß in zwei Werken der beiden Meister diese grundlegenden Gegensätze am deutlichsten zutage treten, nämlich in der h-moll-Messe Bachs und in der Missa solemnis Beethovens, die Krönung *unserer Beethoven-Woche* werden soll mit der Neunten Sinfonie zusammen. Äußerlich besteht die gleiche Tatsache, daß beide Werke ihren Urhebern stumme Partituren blieben, — für Bach, weil die h-moll-Messe nie aufgeführt wurde, für Beethoven in seiner Taubheit begründet. Beide Werke sind über das Maß des Liturgischen weit hinausgewachsen, aber aus völlig verschiedenen Gründen. Bach ist Verklärer des Luthertums; er kommt von einer anderen als liturgischen Einstellung an den Messetext heran. Er übergibt traditionell dem Chor zukommende Textstellen unbedenklich der Solostimme, aber er gießt seine ganze, auf kirchlich-religiösem Bewußtsein erwachsene Gläubigkeit in diese Musik. Anders ist es bei Beethoven. Nicht etwa, daß er nicht christlich-religiös dachte und fühlte. Wie anders hätte er sonst gerade nach dem traditionellen Messetext greifen können. Er war Katholik und liebte als solcher sein Glaubensbekenntnis. Zu dem Dogma aber hatte er seinen eigenen Standpunkt. Für ihn scheiden sich da die Wege. Sagt er doch selbst, daß sich der Dienst an die-

sem und seiner Kunst gegenseitig ausschließt. Wie er formal in seinen Werken überhaupt der *Vollender der absoluten Musik* wurde, so gab es geistig für ihn nur den einen Weg zur Vollendung, das war das Durchdringen zur Verklärung, Ausdruck seiner eigenen Ideenwelt.

Walter Leib

(Heidelberger Neueste Nachrichten, 4. 5. 1935)

WARUM KOMPONIERT HANS PFITZNER NICHT MEHR?

Hans Pfitzner ist von den Schicksalen des Lebens nicht weniger hart berührt worden als von den Kämpfen des Geistes. Und er geht auch heute noch bekannt und doch einsam durch sein Volk, dem er große und ehrwürdige Werke geschenkt hat, und für dessen geistige Arterhaltung er mit seinem Eintreten für die deutschen Romantiker ein hartes Leben eingesetzt hat, das andere im Glanz der Anerkennung verbringen durften. Nicht zufällig teilt Hans Pfitzner mit den Romantikern ein gleiches Geschick deutscher Einsamkeit.

Wenn Pfitzner darüber spricht, ist er nicht ohne Bitterkeit. Es ist eine gereifte Bitterheit: nicht eine solche, die sich über *fehlende persönliche* Anerkennung beklagt, sondern aus der Zwangslage entspringt, seine Arbeitskraft noch als Sechsundsechzigjähriger für den bloßen Gelderwerb zersplittern zu müssen! Hans Pfitzner erzählt uns, daß er fast ausschließlich von Gastspielen und Tantiemen leben müsse. So habe er seit Oktober kaum vier Wochen zu Hause verbingen können, weil er ständig unterwegs sei. »*Zwei Dinge*«, so erklärt er mit Sarkasmus, »*darf ich mir in meinem Leben nicht mehr leisten: krank zu werden und — zu komponieren!*« Und er fügt wie eine Mahnung hinzu: »*Ich bin für die Deutschen nicht da!*« Pfitzner läßt seinen Lieblingswunsch durchblicken, an repräsentativer Stelle Musteraufführungen zeigen zu können. Um so höher ist zu bewerten, daß er auch in seinen Provinzgastspielen seine Zielsetzungen zu verwirklichen sucht. Allerdings klagt er über die deutschen Opernspielpläne. »*Vor hundert Jahren war der ,Frei-*

schütz' das Lieblingswerk der Deutschen, heute liebt man ‚Tosca' und ‚Butterfly'!«

Wir geben Hans Pfitzners Erklärungen bewußt wörtlich wieder, weil gerade ihre überspitzte Formulierungsart zeigt, wie radikal die Forderungen dieses Meisters sind. Und mag ihn auch seine Natur und seine besondere Lage zu Äußerungen der Resignation drängen, so wissen wir doch, daß die Ausstrahlung von Werk und Persönlichkeit Hans Pfitzners im deutschen Volke eine wenn nicht breitausladende, so doch um so tiefere Wirkung gefunden hat. Allein: der Gedanke, daß Hans Pfitzner heute um des bloßen Lebensunterhalts willen nicht mehr komponiert, erscheint uns doch so schmerzlich, daß man wünschen muß, seine ungebrochene Schaffenskraft würde im deutschen Volke eine noch größere Entfaltungsmöglichkeit finden!

Kurt Heifer
(»Der Mittag«, Düsseldorf, 14. 6. 1935)

KARL HÖLLER

Karl Höller hat in dem Knäuel all jener letzten Probleme eine Entwirrung geschaffen. Seine Schreibweise ist *die Bejahung alles irgendwie Musikalischen.* In keinem seiner Werke, selbst da nicht, wo es die Tradition der Form gebietet, ist er, wie die meisten seiner Zeit, Nur-Kontrapunktiker, Nur-Rhythmiker, Nur-Klangkolorist.

Schon in seinem op. 1 (Orgelpartita) wächst aus der klar gefügten, unverbildeten Linearität eines dreistimmigen Kontrapunktes das Notenbild einer chromatisch reich durchwirkten Kettung von Akkorden, die sich ganz dem Klanglichen hingeben. Eine spätere Variation dieses Werkes kehrt dagegen im Diskant das melodische Schönheitsideal einer fast homophonen Liedmäßigkeit hervor. Wie sich diese Dinge bei Höller entwickelt haben, zeigt ein Blick in die Partitur seines Kammertrios für zwei Violinen und Klavier op. 6. Das farbige Element wird hier nicht mehr allein durch die Feinheit akkordischer Mischungen bestimmt, sondern auch durch den Zusammenklang der zahlreichen kontrapunktischen Linienführungen. Diese Loslösung von der Tonart führt besonders in den späteren Werken zu einer ungemein durchsichtigen Verwebung entlegenster Klangkomplexe. Ihren energischen Abstoß bringt immer wieder die Besinnung auf kirchenmusikalische Wendungen, die in einem steil aufgerichteten, zackig gebrochenen Unisono, zuweilen auch in fest geschlossenen Choralfortschreitungen als strukturelle Eigentümlichkeit die große Bewegtheit und Gegensätzlichkeit der satztechnischen Anlage bilden. Das überlegene kontrapunktische Können, die lebendige, rhythmische Triebkraft und unbegrenzte Klangfantasie Karl Höllers kommen am freiesten zum Zuge in einer Tokkata, Improvisation und Fuge für zwei Klaviere op. 16 (1933). Die neuen klanglichen Probleme, die hier abermals aus dem kontrapunktischen Zusammenhang gestellt und gelöst werden, waren die notwendige Vorstudie zu der großartigen geistigen Konzeption eines gregorianischen Chorals, die Höller in seinem letzten op. 18, den Hymnen für Orchester (1933) gelang. Nach den zahlreichen Aufführungen durch die namhaften deutschen Dirigenten und dem ungeteilten Beifall kann man wohl objektiv sagen, daß dieses Wort das fruchtbarste Ergebnis der letzten Konzertsaison darstellt.

Dem großen geschlossenen Aufbau, der aus einer thematischen Bildung im vorhergehenden Werke die virtuos erweiterte Form der Tokkata über vier Variationen hinweg mit zwingender Konsequenz zur Fuge führt, steht in den Hymnen die Breite, sinfonische Verarbeitung der einzelnen Choralmotive gegenüber. Ihnen wendet Höller, zum Teil auch unter Berufung auf die alte Form des Ricerare seine ganze rhythmische Energie, seine differenziertesten harmonischen und instrumentalen Farben und schließlich auch sein unverbildetes Schönheitsempfinden für weite melodische Bogenspannungen zu.

Karl Höller hat in wenigen Jahren eine große Entwicklung durchgemacht. Die Einstimmigkeit des Urteils, mit der fast alle Werke aufgenommen wurden, steht in der Geschichte der jüngsten Musik nahezu vereinzelt da.

Wilhelm Matthes
(Fränkischer Kurier, Nürnberg, 24. 4. 1935)

WIEVIEL MITGLIEDER HAT EIN GESANGVEREIN?

In dem vor einigen Monaten erschienenen Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes, des Fachverbandes für die deutschen Männerchöre, ist interessantes statistisches Material enthalten, das Aufschluß gibt über die Entwicklung des Chorwesens in der letzten Zeit. Am 1. Januar 1934 zählte der Bund im Reichsgebiet 21 831 Vereine (die Zahl ist inzwischen stark gestiegen) mit 827 269 singenden Mitgliedern. Dazu kommen 769 526 unterstützende Mitglieder, so daß die Gesamtmitgliederzahl weit über anderthalb Millionen beträgt. Die 21 831 Vereine haben ihren Sitz in

14 139 Städten und Dörfern. Daraus ergibt sich, daß in den meisten Orten mehr als ein Gesangverein ist. Aus der Praxis weiß man allerdings, daß in den Großstädten die Zahl der Vereine ganz erheblich ist. So zählt man z. B. in Nürnberg nahezu 100 Gesangvereine, die dem DSB. angeschlossen sind. Im Stadtbezirk Köln, eingerechnet die engere Umgebung, sind 176 Vereine beim DSB. gemeldet. Die Durchschnittszahl der Mitglieder eines Vereins ist ganz verschieden. Sie richtet sich nach der Dichte der Besiedlung des Landes und nach der Singfreudigkeit seiner Bewohner. Aus dem statistischen Material ergibt sich, daß die Durchschnittszahl etwa bei 37 liegt, bei Zugrundelegung der Gesamtzahlen. Im übrigen ist die Zahl im Westen des Reiches höher — sie beträgt etwa 40 — als im dünnbesiedelten Osten. Hierbei ist jedoch nicht zu vergessen, daß sich gerade im Industriegebiet große Vereine von 200 und mehr Mitgliedern befinden, die der Statistik ein günstigeres Bild geben. Rechnet man die großen Vereine überhaupt ab, so kommt man zu dem Ergebnis, daß von den gemeldeten 21 831 Vereinen die weitaus größte Mehrzahl unter 30 Mitglieder hat. Diese Feststellung ist für die kulturpolitische Betreuung der Vereine von allergrößter Bedeutung. Denn es gilt im Deutschen Sängerbund nicht nur die wenigen tausend Konzertvereine zu betreuen, sondern die Interessen der kleinen Vereine wahrzunehmen, die zwar keine Konzerte veranstalten können, aber trotzdem ihre kulturelle und politische Sendung ebensogut erfüllen. Die Fürsorge für die kleinen Vereine ist eine der wichtigsten Aufgaben, die sich die DSB.-Führung gestellt hat. Zu ihrer Erfüllung gehört auch die Bereitstellung von geeignetem Liedgut, das musikalisch wertvoll aber technisch nicht schwer ist. Der DSB. hat in seinem »Liedblättern« und einer Reihe von Chören den Anfang einer großzügigen Unterstützung der kleinen Vereine gemacht.

(Bremer Zeitung, 26. 4. 1935)

MUSIK IM FILM

Unverkennbar ist mit der wachsenden künstlerischen Entwicklung des Films auch die Verwendung der Musik künstlerisch gesteigert und verfeinert worden. Den Komponisten hat sich bei dem ungeheuren Bedarf an Musik, an Ideen ein breites Tätigkeitsfeld eröffnet. Es ist ein neuer Begriff, die neue Blüte einer »Zweck«-Musik entstanden, die praktisch dasselbe ist, und auch als wirtschaftliche Grundlage für die Komponisten etwa dasselbe bedeutet, wie einst im 18. Jahrhundert die Fülle jener Musik, die an den Höfen, auf Bestellung, für bestimmte Gelegenheiten geschrieben wurde. Im Film handelt es sich heute darum, Wort und Ton, Bild und Klang zu einem »Gesamtkunstwerk« zu binden. Bald tritt die Musik mehr, bald tritt sie weniger hervor. Es gibt den reinen Musikfilm, der aus einem vorherrschend musikalischen Gedanken hervorgegangen ist, oder eine bereits bekannte Musik, filmisch verarbeitet; und es gibt den Film, in dem die Musik als »tönende Kulisse« mit ihrer Fähigkeit, unsagbare Zwischenwerte, Zwischenfarben zu geben, eingearbeitet ist. Wieviele Variationen, wieviele Übergänge, Feinheiten, Verschiedenheiten der Bindung von zarten seelischen Tönungen bis zu dramatischen Untermalungen möglich sind, hat uns die Entwicklung des Films schon in den letzten Jahren gelehrt. Es würde ein Buch »Musikdramaturgie des Films« für sich werden, wollte man auf Einzelfälle, auf Klassifizierungen des Stoffes eingehen. Daß die Musik damit im wesentlichen zur *Dienerin*, daß sie von sekundärer Bedeutung geworden ist, hat nichts zu besagen. Es haben sich sogar gewisse Ausgleiche vollzogen. Der Schlager, der volkstümliche Einfall ist heute, kein Wunder, von der Operette bereits stark zum Film gewandert. Mancher gute Einfall, manches gelungene Musikstück triumphiert über die Vergänglichkeit des Films, oder überlebt ihn um einige Monate, weil die Melodie dauerhafter als das optische Bild ist.

Wichtig und entscheidend ist es aber vor allem, daß wir bereits den künstlerischen Musikfilm (oder auch: den Film mit künstlerischer Musik) gewonnen haben oder zu gewinnen suchen. Neben dem unterhaltenden Film, dem Film, in dem die Musik nur beiläufig eingewirkt ist, unter Umständen hinter der Handlung zurücktritt, stehen in der gesamten Produktion der Welt die Versuche, in der Verbindung von Wort, Musik und Bild zur Verwirklichung künstlerischer *Ideen* zu gelangen. Hervor-

ragende Komponisten aller Länder, vor allem gerade die Musiker, die in ihren Werken selbst Neuland suchen, haben sich an den großen Filmschöpfungen beteiligt. Besonders groß ist die Zahl dieser Filme in Deutschland, das sich heute zielbewußt der Aufgabe widmet, die Qualität zu heben. In dem Maße, in dem die Musik sich nicht mehr mit Allerweltscharakter mit billigen Floskeln begnügt, sondern zeitmusikalische Prägung durch einen künstlerisch gerichteten Komponisten erhält, erhöht sich der Gesamtwert des Filmes. Und es entstand zugleich der *nationale* Kunstfilm, der Eigenart, Landschaft, Empfindung, Stilrichtung, Rhythmus des betreffenden Landes spiegelt.

Max Broesecke-Schön
(Hamburger Fremdenblatt, 29. 4. 1935)

DAS TRAUTONIUM

Versuche, die elektrische Tonerzeugung nicht nur zur Wiedergabe von anders erzeugten Tönen (menschliche Stimme, Instrumente) zu verwenden, sondern die Möglichkeit direkter, elektrischer Schwingungserzeugung musikalisch auszunützen, sind seit längerer Zeit bekannt. Die Berliner Vorführungen des »Trautoniums« zeigten, daß man nunmehr aus dem Versuchsstadium herausgekommen ist. Auf den ersten Blick erinnert das Instrument an den Spieltisch einer Orgel, nur daß an Stelle der Klaviaturen zwei horizontal gespannte Stahlsaiten sich befinden, auf den (von oben) gegriffen wird. Die Beeinflussung des Tones unterliegt also wie bei einem Streichinstrument der Absicht des Spielenden. Dazu kommen — vergleichbar den Orgelregistern, aber in den Möglichkeiten weit umfangreicher — verschiedene Vorrichtungen, die den Gesamtcharakter der Töne verändern: nach Belieben lassen sich mehr harte, oder mehr weiche, gedeckte Töne erzeugen, dumpfe oder scharfe Klangfarben. Dazu lassen sich auf den beiden Saiten gleichzeitig verschiedene Charaktere hervorbringen, und durch Dazukoppeln von Ober- bzw. Untertönen zum Teil nie gehörte, harmonische Effekte erzielen, die allein zweifellos geeignet sind, Komponisten zur Produktion von besonders dazu geschriebener Musik anzuregen. Weiter hat der Spielende Möglichkeiten der dynamischen Abstufung, die bisher nicht entfernt bei einem anderen Instrument zur Verfügung standen, vom eben noch hörbaren Pianissimo bis zur brüllenden Donnerstimme des Großlautsprechers. Es steht ihm überdies (bei der gleichen Spieltechnik, durch bloßes Umschalten während des Spiels!) ein Umfang zur Verfügung, der vom höchsten bis zum tiefsten wahrnehmbaren Ton reicht.
Ein rundes, kurzes klaviertonartiges Stakkato ist ebensogut erzeugbar wie die süße Kantilene des Cellos — aber dabei handelt es sich keineswegs (wie oft fälschlich angenommen) um Nachahmung dieser Instrumente auf elektrischem Wege, sondern der Ton des Trautoniums hat bei aller Wandlungsfähigkeit einen durchaus eigenen Charakter.

(»Die Koralle«, Berlin, 30. 6. 1935)

MAX-REGER-ANEKDOTE

Max Reger war Hofkapellmeister in Meiningen geworden. Obwohl er nichts so haßte wie die übertriebene Förmlichkeit des damaligen Gesellschaftslebens, war es ihm unmöglich, sich allen Verpflichtungen zu entziehen. So mußte er auch wohl oder übel einer Einladung der Gräfin Betthausen zum Tee Folge leisten. Von Freunden hatte er schon erfahren, welch überspannter, gekünstelter Ton im Salon der Gräfin herrschte. Um so mehr war er erfreut, als er unter den Gästen seinen Freund, den Kunsthistoriker Raimler, antraf. Schnell entspann sich zwischen den beiden ein anregendes Gespräch, an dem die übrigen Gäste aufmerksam teilnahmen.

Während Reger gerade in seiner temperamentvollen Art seinen Standpunkt klarlegte, wurde ihm die Zuckerdose gereicht, und er nahm sich — die Gedanken ganz auf seine Ausführungen gerichtet — einige Stück Zucker, anstatt mit der Zuckerzange, mit den Fingern aus der Dose.

Die Gastgeberin hatte den Vorfall bemerkt und beauftragte mit einer mißbilligenden Gebärde den Diener, die Zuckerdose neu zu füllen. Reger stutzte einen Augenblick, fuhr dann aber in seinen Darlegungen fort.

Als er die Ausführungen beendet hatte, trank er seinen Tee aus, stand auf, öffnete ein Fenster und warf die kostbare Teetasse hinaus. »Ich wollte Ihnen, gnädige Frau«, lächelte er, »nur die Mühe ersparen, die Tasse später durch Ihren Diener vernichten zu lassen. Wenn schon meine Finger den Zucker beschmutzt und ungenießbar gemacht haben, dann ist es natürlich unmöglich, noch weiterhin eine Tasse zu benutzen, die mein Mund berührte ... «
Mit einer tiefen Verbeugung verließ er die Gesellschaft.

(»Der Angriff«, Berlin, 27. 6. 1935)

NEUE OPERN

Mussorgskijs Oper »Die Heirat« wurde von Operndirektor *Scheel* für die kommende Spielzeit zur alleinigen deutschen Uraufführung an den Städtischen Bühnen *Duisburg* angenommen.

Die Generalintendanz der *Dresdener* Staatsoper hat die neue Oper »Der verlorene Sohn« von *Robert Heger* zur Uraufführung angenommen. Die Uraufführung wird in der kommenden Spielzeit unter musikalischer Leitung des Generalmusikdirektor Dr. *Karl Böhm* stattfinden.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Das *»Stamitz-Kammer-Orchester«* (Dirigent Eugen Schmöker-Seigneuret) brachte, mit *Hermann Hoppe* als Solisten, das Konzert D-dur für Klavier mit Kammerorchester, op. 18, von *Lothar Penzlin* zur Uraufführung.

Paul van Kempen hat das Recht zur ersten Aufführung von *Bruckners* 6. Sinfonie in der Urfassung erworben. Er wird das Werk mit der Dresdner Philharmonie im Rahmen eines Bruckner-Zyklus, der sämtliche Sinfonien des Meisters vorsieht, zur Aufführung bringen.

TAGESCHRONIK

Das *Elly-Ney-Trio* hat den Geiger Prof. *Max Strub* gewonnen und spielte bereits bei dem Beethoven-Fest in der Neubesetzung (Elly Ney, Klavier; Prof. Max Strub, Violine, und Ludwig Hoelscher, Violoncell).

Vom 12. bis 15. Oktober findet in Stuttgart unter der Gesamtleitung von Kapellmeister *Martin Hahn* das II. Heinrich-Schütz-Fest statt.

Die diesjährige *Tagung für chorischen Tanz* wird vom 12. bis 18. August im Rahmen des Schulungslagers der »Deutschen Tanzbühne« in *Rangsdorf* bei Berlin abgehalten werden. Neben der laufenden Schulung für Chortanzleiter wird, ähnlich wie im vergangenen Jahre in Essen, ein Austausch von Arbeitsweisen und Spielen stattfinden. Außerdem sollen die Wege zu öffentlichen Aufführungen und allgemeiner Förderung des Chortanzes gemeinschaftlich festgelegt werden.

Kammersängerin *Elsa Wieber* von der Dresdner Staatsoper wurde für die Schumann-Feier der Dresdner Philharmonie unter Leitung von Generalmusikdirektor *Paul van Kempen* als Solistin verpflichtet.

Das *Lenzewski-Quartett*, Frankfurt a. M., wird sich auch in der kommenden Saison wieder außer dem klassischen Repertoire der zeitgenössischen Musik zuwenden und bittet die jungen Musikschaffenden um Vorschläge.

Carl Orff, der bekannte Dirigent und musikalische Leiter der Günther-Schule München-Berlin, wurde offiziell beauftragt, für die Olympiade 1936 die rhythmische Begleitmusik für Kindervorführungen und die Tanzgruppen Kreutzberg, Palucca und Wigman zu schreiben.

Die *Duisburger Oper*, zu der neben dem ehemaligen Stadttheater Duisburg (Theater am Königsplatz) das frühere Stadttheater der eingemeindeten Stadt *Hamborn* (Theater an der Kronprinzenstraße) gehört, bringt in der kommenden Spielzeit zum erstenmal für beide Häuser einen völlig selbständigen Spielplan. Hand in Hand mit dem Neuaufbau des zweiten Duisburger Spielplanes geht der Umbau dieses Theaters. Der erste Bauabschnitt, der eine neue Fassade, durchgreifende Renovierung des Zuschauerraumes sowie eine Vergrößerung des Orchesterraumes vorsieht, wird bereits mit Beginn der neuen Spielzeit beendet sein.

Generalmusikdirektor *Hans Weisbach*, Leipzig, wurde eingeladen, im Rahmen der Budapester Kunstwochen in der königlichen Oper eine Festaufführung der neunten Sinfonie von Beethoven mit den Budapester Philharmonikern zu dirigieren.

Anläßlich der Reichstagung der NS-Kulturgemeinde in Düsseldorf stellte die *»Deutsche Musikbühne«* auf der Leistungsschau eine sehr interessante Blickzelle aus, die eine Übersicht über die Arbeit und die steigenden Erfolge der Musikbühne in den beiden letzten Jahren und über die Reisen der Spielzeit gab. In die Mittelfläche eingelassen zeigten drei Dioramen Bühnenmodelle für die neue Spielzeit.

Vom 8. bis 15. Juli wird auf Schloß Elmau wie in jedem Jahre eine Kammermusikwoche abgehalten, für die als Mitwirkende das *Wendling-Quartett*, *Johanna Löhr* (Klavier), *Philipp Dreisbach* (Klarinette), *Valentin Härtl* (Viola) und *Walter Reichardt* (Cello) gewonnen wurden.

Zum Präsidenten der Deutschen Brahms-Gesellschaft wurde Professor Dr. *Paul Graener* ernannt.

Zum 150. Geburtstag *Albert Methfessels*, des Komponisten von »Hinaus in die Ferne«, veranstaltet die Arbeitsgemeinschaft zur Pflege deutscher Musikkultur in *Rudolstadt* und *Saalfeld* am 31. August und 1. September in Rudolstadt ihr 4. historisches Musikfest.

Bei einer Versteigerung einer Privatbibliothek in Paris wurde ein vier Seiten umfassendes Manuskript von *Gluck* mit der berühmten Arie des Orpheus »Ach, ich habe sie verloren« aus »Orpheus und Euridike« für 19 500 Francs verkauft.

Nachdem Generalmusikdirektor *Carl Schuricht* durch seine zahlreichen auswärtigen Dirigentenverpflichtungen gezwungen war, die Leitung des Berliner Philharmonischen Chors niederzulegen, hat der Philharmonische Chor den Leipziger Thomas-Organisten und Leiter des Gewandhauschors, Professor *Günther Ramin*, zu seinem Dirigenten gewählt. Prof. Ramin hat die Wahl angenommen und wird seine Tätigkeit mit einer Aufführung der h-moll-Messe im Herbst beginnen.

Das als Abschlußveranstaltung der Volkstümlichen Händel-Feiern in *Halle* für Samstag angesetzte Wasserfest auf der Saale, das wegen schwerer Gewitter ausfallen mußte, kann aus technischen Gründen in der nächsten Zeit nicht nachgeholt werden; es ist deshalb auf das Jahr 1936 verschoben worden.

Julien Tiersot, der kürzlich die französischen Briefe Richard Wagners herausgegeben hat, macht im »Temps« mit einigen anderen bisher unveröffentlichten Briefen des Meisters bekannt, die zum Zweck dieser Mitteilung aus der deutschen Fassung ins Französische übersetzt werden. Sie sind im Besitz der Familie Viardot und entstammen den Beziehungen Wagners zu der großen Sängerin Pauline Viardot-Garcia. Eingeleitet werden sie durch einen Brief, mit dem Meyerbeer den jungen Komponisten während dessen erstem Pariser Aufenthalt an die Sängerin empfiehlt.

In *Dänemark* wird ein »Musikrat« gegründet, dessen Aufgabe es sein wird, sämtliche für das dänische Musikleben wesentlichen Fragen zu bearbeiten und gutachtlich gegenüber den Behörden Stellung zu nehmen. Ihm liegt auch die Repräsentation der dänischen Tonkunst im Ausland ob, und schließlich die Abgabe von Erklärungen in Rechtssachen und Schiedsgerichtsstreitigkeiten. Er arbeitet in engem Kontakt mit der bereits bestehenden dänischen Tonkünstlervereinigung, deren Vorsitzender, der Komponist Hakon Börresen, auch Präsident des Musikrates werden wird.

Am 8. Juni, dem Geburtstag *Robert Schumanns*, hielt die Schumann-Gesellschaft in Zwickau unter Leitung ihres Vorsitzenden, Oberbürgermeister Dost, ihre Jahrestagung ab. Nach geschäftlichen Mitteilungen wurden zwei Punkte erörtert, die für die Gesellschaft von ausschlaggebender Bedeutung werden können. Einmal soll eine Mitgliederwerbung in großem Stil einsetzen und zum anderen wird in Kreisen der Gesellschaft der Plan erwogen, alljährlich ein großes Schumann-Fest zu veranstalten.

Die Bedeutung, die in *England* der klassischen deutschen Musik zukommt, erhellt zahlenmäßig aus der Mitteilung, daß während der letzten drei Jahre für nicht weniger als 24 000 Pfund Sterling Grammophonplatten allein mit Beethovenschen Sonaten verkauft worden sind.

Der *Deutsche Musikerverband* in der *Tschechoslowakei* hat eine Aktion zur Errichtung einer Musikkammer in Angriff genommen. Durch sie sollen die wichtigsten Existenzfragen aller Musikerkategorien, der Musikpädagogen, Sänger, Sängerinnen, Kapellmeister, Musikkritiker und aller auf dem Gebiete der Musik schaffenden oder nachschaffenden Künstler geregelt werden.

Das Institut für forstliche Arbeitswissenschaft in *Eberswalde* sammelt alte und neue *Holzhauerlieder*. Die alten Lieder, die der Waldarbeiter und der Köhler bei der Arbeit und bei besonderen Gelegenheiten sang, sind in Gefahr, vergessen zu werden. Für die besten Einsendungen, die bis zum 1. August 1935 eingehen, ist eine Anzahl Geldpreise ausgesetzt.

Professor *Florizel von Reuter* gibt bekannt, daß er für die kommende Saison seine Beziehungen zum *Elly-Ney-Trio* in freundschaftlicher Weise bereits gelöst hat, um sich seiner solistischen und pädagogischen Tätigkeit in erhöhtem Maß widmen zu können. Die Führung als Primgeiger des kürzlich gegründeten Bonner Beethoven-Quartetts hat er ebenfalls niedergelegt.

Die »*Deutsche Musikbühne*« der NS-Kulturgemeinde (Gesamtleitung Intendant *Theo A.*

Werner) beginnt am 1. Juli mit den Proben für die kommende Spielzeit. Auch in diesem Jahre werden die Proben außerhalb Berlins stattfinden. Als Probenort wurde Neustadt in Holstein gewählt. Der Spielplan umfaßt folgende Werke: Richard Wagner »Die Walküre«, Götz »Der Widerspenstigen Zähmung«, Puccini »Madame Butterfly« und »Gianni Schicchi« (Die betrogenen Erben) zusammen mit der Operette »Die schöne Galathee« von Suppé, Mozart »Die Gärtnerin aus Liebe«. Als große Operette wird Heubergers »Opernball« vorbereitet. Die musikalische Leitung liegt in den Händen von Dr. Hans Hörner, Max Hüsgen und Georg Pilowski. Die Inszenierungen besorgen Intendant Werner und Friedrich Ammermann, der auch als Dramaturg und Propagandaleiter tätig ist. Die Bühnenbilder entwirft Fritz Buek.

Edmund Olszewski sang in Mailand in einem Konzert, das unter dem Patronat der bulgarischen Königin stand. Das Programm enthielt neben fremdsprachigen Kompositionen vorwiegend deutsches Liedgut.

RUNDFUNK

Das Klavierkonzert op. 25 von *Kurt v. Wolfurt* gelangt am 4. Juli als Reichssendung: »Zeitgenössische Musik« über alle deutschen Sender zur Aufführung.

Im Münchener Sender spielte *Hugo Herrmann* seine neuen Klavierstücke — Nordische Tanzphantasien — nach altisländischen Melodien. *Hans Rosbaud*, Frankfurt a. M., wird die Uraufführung seines nach einer alten Weise von Walther von der Vogelweide in Verwandlungen komponierten Sinfonischen Werk I als Reichssendung zeitgenössischer Musik leiten.

In der Reichssendung »Zeitgenössische Komponisten« gelangt das Klavierkonzert von *Hans Wedig*, op. 7, am 18. Juli abends von Stuttgart aus über alle deutschen Sender zur Aufführung. Solist ist *Friedrich Wührer*, Mannheim; Dirigent der Komponist.

Am 16. Juni 1935 fand im Deutschen Kurzwellensender Berlin die Uraufführung der »*Frühjahrskantate*« für Sopransolo, Chor und Orchester nach Gedichten von Richard Billinger von *Bernd Scholz* statt. Es wirkten mit: *Edith Delbrück*, Sopransolo; der Chor der Singgemeinschaft Berlin und das Kammerorchester *Ristenpart*.

TANZ UND GYMNASTIK

Im Anschluß an die »Deutschen Tanzfestspiele 1935, Berlin«, die in der ersten Novemberhälfte dieses Jahres stattfinden, unternehmen *Mary Wigman* und ihre 15 Meisterschülerinnen umfassende Tanzgruppe eine große Deutschlandreise, bei der ein neues Programm gezeigt werden wird, das seine Uraufführung wieder bei den Deutschen Tanzfestspielen erlebt. Die musikalische Komposition und Leitung liegen in den Händen von Hanns Hasting. Die Gastspielreise 1934/35 führte Mary Wigman und ihre Tanzgruppe mit stetig wachsendem Erfolg durch 57 Städte mit zusammen 70 Aufführungen. Träger der Veranstaltungen waren in vielen mittleren und kleineren Städten die NS-Kulturgemeinden.

PERSONALIEN

Helene Fahrni hat eine Berufung an das Landeskonservatorium Leipzig als Nachfolgerin von Elena Gerhard erhalten.

Musikdirektor *Albert Hitzig* aus Lörrach wurde als 1. Kapellmeister an das Landes-Sinfonieorchester Württemberg-Hohenzollern mit dem Sitz in Stuttgart verpflichtet.

Der Vertrag mit Generalmusikdirektor *Franz von Hoeßlin* als musikalischer Oberleiter des Breslauer Stadttheaters und der Schles. Philharmonie ist erneuert worden.

Curt Kretzschmar, der zwölf Jahre an der Frankfurter Oper tätig war, wurde durch die Reichsrundfunkgesellschaft ab 1. Juli als Kapellmeister und Sachbearbeiter an den Reichssender Leipzig verpflichtet.

Der Reichs- und Preußische Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat den Direktor des Städtischen Konservatoriums in Osnabrück, Dr. *W. Marton*, zum staatlichen Musikberater für den Regierungsbezirk Osnabrück für die Rechnungsjahre 1935 und 1936 ernannt.

Operndirektor *Scheel* hat den Oberspielleiter der Düsseldorfer Oper *Werner Jacob* für die Jahre 1936 bis 1938 als leitenden Oberregisseur und stellvertretenden Operndirektor an die *Duisburger* Oper berufen.

Wilhelm Seegelken wurde von Intendant Deharde nach erfolgreichem Gastspiel in Puccinis »Bohème« als 1. Kapellmeister an das Staatstheater Schwerin verpflichtet.

NEUERSCHEINUNGEN

Das von Prof. Dr. *Fritz Stein* in Upsala aufgefundene unbekannte Oboenkonzert in Es-dur von G. F. Händel, das am 29. Mai in Berlin in einem der Konzerte der Berliner Kunstwochen in der »Goldenen Galerie« des Charlottenburger Schlosses erstmalig aufgeführt wurde, wird demnächst in der Bearbeitung von Fritz Stein in der von ihm herausgegebenen Reihe »Das weltliche Konzert im 18. Jahrhundert im Verlag Litolff erscheinen.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLANDE

Der in Irland lebende deutsche Pianist *Carl Lenzen* brachte *Walter Niemanns* Klavierzyklus »Hamburg« in Rejkjavik (Island) zu erfolgreicher Erstaufführung.

Die Berliner Singakademie und die deutschen Gesangssolisten *Paul Lohmann, Georg A. Walter, Kurt Wichmann, Maria Neusitzer-Tönnesen* und *Gertrud Pitzinger* brachten unter der Stabführung von Prof. Dr. h. c. *Georg Schumann* in der Kopenhagener Domkirche die Johannespassion von Joh. Seb. Bach zweimal zur Aufführung.

In *Oxford* wurde durch den deutschen Botschafter Herrn v. Hösch eine *Ausstellung von Händel und Bach-Manuskripten* eröffnet. Neben Händel-Autographen, die der englische König zur Verfügung gestellt hat, bilden den Hauptteil der Ausstellung Leihgaben der preußischen Staatsbibliothek.

Edmund Merz hat vor kurzem in Sofia ein Konzert mit dem Akademischen Sinfonie-Orchester »A. S. O.« in der Aula der Deutschen Schule gegeben. — Das Programm umfaßte die Oberon-Ouvertüre, Schuberts Unvollendete Sinfonie und die Mozart-Variationen von Max Reger. Vorher sprach *Christo Pantscheff*, ein Schüler Regers, heute Lehrer an der Musikakademie zu Sofia, einige Worte über seinen großen Lehrer.

In dem französischen *Badeort Vichy*, wo im vergangenen Sommer Wagners »Lohengrin« und »Tristan« aufgeführt wurden, wird in diesem Jahr zum erstenmal der ganze »*Ring des Nibelungen*« in Szene gehen. Die Aufführungen finden vom 1. bis 8. August statt; zwischen dem 19. und 26. August folgt die musikalische Festwoche, die anläßlich der internationalen Komponistenzusammenkunft dort stattfindet.

TODESNACHRICHTEN

Am Abend des Himmelfahrtstages starb nach schwerem Leiden der Komponist und Direktor der Mainzer Städtischen Musikhochschule *Lothar Windsperger*. Am 22. Oktober 1885 wurde er zu Ampfing in Oberbayern geboren, wo sein Vater Lehrer und Organist war. Die Münchner Akademie der Tonkunst und Lehrer wie Josef Rheinberger, Josef Schmid und Rudolf Louis, vermittelten ihm das musikalische Handwerk. Bereits kurz nach Beendigung seiner Studien, im Jahre 1912, berief ihn der Verlag B. Schott's Söhne als musikalischen Berater und Mitarbeiter nach Mainz. Hier arbeitete er bis zu seiner Berufung zum Direktor der Musikhochschule im Sommer 1933.

In München starb im Alter von 64 Jahren nach längerer und schwerer Krankheit der Komponist und Lehrer an der Akademie der Tonkunst Prof. *August Reuß*.

Der bekannte amerikanische Musikkritiker *Thomas Max Imhof Smith* ist in seinem Landhaus in Keene Valley im Alter von 60 Jahren gestorben. Smith, der 1874 in New York geboren wurde, hat den größten Teil seiner musikalischen Ausbildung in Europo genossen. So hat er insbesondere in Dresden und Kassel Ende des vergangenen Jahrhunderts studiert.

Verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde:
Dr. Rudolf Ramlow, Berlin W 15, Bleibtreustraße 22-23

Verantwortlich für Mitteilungen und Anordnungen der Reichsjugendführung:
Wolfgang Stumme, Berlin-Charlottenburg, Schloßstraße 68

Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Graphischer Betrieb G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany

NATIONALISMUS, INTERNATIONALISMUS UND MUSIK

Von PETER RAABE-BERLIN

Die immer wieder aufgestellte Frage: Ist die Musik eine nationale oder eine internationale Kunst? wird nie befriedigend beantwortet werden können, weil sie falsch gestellt ist. Man müßte fragen: Sind die Begriffe national und international überhaupt auf die Kunst anwendbar; und wenn sie es sind: in welchem Sinne können sie auf die Musik angewendet werden?

Bleiben wir zunächst einmal bei der Kunst im allgemeinen und fragen wir: ist sie ihrem Wesen nach national gebunden oder nicht? Oder mit anderen Worten: Schafft ein Künstler, ein unter dem Zwang der ihm innewohnenden Kraft arbeitender, stets, ob er will oder nicht, als Künder seiner Volksart? Zur Beantwortung dieser Frage müßte erst festgestellt werden, ob die »Volksart« (also das »Nationale« im Wesen des Künstlers) durch die Abstammung bestimmt wird oder ob die Einflüsse der Umgebung einen wesentlichen Anteil an dem Schaffensvorgang haben. Ein Sohn deutscher Eltern, der in Italien geboren ist, seine Bildung dort auf italienischen Schulen empfangen hat, und der nur oder doch vorwiegend italienisch spricht, wird wahrscheinlich nicht nach deutscher Art dichten oder malen. Und wie liegt die Sache, wenn z. B. der Vater ein Franzose war, die Mutter eine Russin und der Junge in Ungarn erzogen worden ist? Irgend etwas Grundsätzliches läßt sich über die Wechselwirkung von Volksart und Äußerung der Begabung nicht feststellen. Wer sich jemals eingehend mit dem Leben und Schaffen eines großen Mannes beschäftigt hat, der weiß, wie ungeheuer schwer es ist, aus der Flut von Einflüssen, die über einen solchen Mann herstürzt, das herauszufinden, was mit einiger Sicherheit als sein Wesen mitbestimmend angesehen werden kann.

Allerdings wird fast überall da, wo Abstammung und Erziehung ganz unzweifelhaft auf eine bestimmte Volksart hinweisen, der Einfluß beider von stärkster Wirkung sein. Wenn einer seinem Wesen nach ein richtiger Deutscher ist, so wird das in seiner künstlerischen Arbeit auf Schritt und Tritt zu erkennen sein, und selbst die schrankenlose Bewunderung fremder Kunst- und Volksart, wie z. B. die Bewunderung Goethes und Schillers für das griechische Altertum und die Hinneigung beider zu ihm, wird daran nichts ändern. Schiller war von je ein deutscher Dichter und blieb es, trotz seinem Weltbürgertum und trotzdem er fast alle seine großen Werke der Geschichte oder der Sage fremder Völker entnommen hat.

Trotz seinem Weltbürgertum? Kann man denn »national« gesinnt sein und doch Weltbürger? Natürlich kann man es; Schiller hat's ja gezeigt. Und Goethe

war doch wohl ein deutscher Dichter, trotzdem er Napoleon bewundert hat und der Politik seines eigenen weiteren Vaterlandes weniger Aufmerksamkeit geschenkt hat als vielem anderen, was ihn beschäftigt hat. Denn wie die Wahl der Stoffe nicht ausschlaggebend dafür sein kann, ob ein Künstler als ein seiner Volksart dienender Mann anzusehen ist oder nicht, so kann dafür auch nicht seine politische Denkweise als allein entscheidend betrachtet werden. Die Frage, ob die Kunst als solche national oder international sei, kann also nicht vom politischen Gesichtspunkt aus betrachtet werden, denn die Begriffe national und international werden in der Kunst nicht von den einzelnen Völkern bestimmt — weder von den Regierenden noch von der Masse — sondern von etwas ganz anderem, nämlich von der Zeit. Ob ein Künstler als national oder international anerkannt wird, ist ein Vorgang, auf den kein einzelnes Volk einen Einfluß hat. Auch hier sind die Gesetze noch nicht erkannt worden, nach denen sich der Vorgang vollzieht (wenn es dabei überhaupt eine Gesetzmäßigkeit gibt). Das Widersprechendste steht nebeneinander und läßt sich nicht erklären. Ist ein Künstler ganz ausgesprochen national, so müßte man eigentlich annehmen, daß er den anderen Völkern nicht besonders viel zu sagen hätte. Dem widerspricht aber zum Beispiel die Weltgeltung Wagners: seine Wesensart, seine Stoffe, seine Gestaltungsweise sind ganz gewiß deutsch, und dabei ist er der einzige deutsche Dramatiker, der sich dauernd in der Gunst des Auslandes erhalten hat, während das keinem der großen Wortdichter gelungen ist, weder Goethe noch Schiller, noch Kleist, noch Hebbel, noch Grillparzer und wie sie alle heißen! In Deutschland begegnet Verdi einer ehrlichen Begeisterung, wir freuen uns immer wieder an Rossinis »Barbier«; in Italien aber begegnet unser Weber keiner Begeisterung, und niemand freut sich dort an »Figaros Hochzeit«. Das ist eine Geschmacksangelegenheit, nicht etwa eine Gesinnungssache.

Wie denn überhaupt die Worte »national« und »international« in Verbindung mit der Kunst nur die Bedeutung einer künstlerischen Wertung haben, nicht die Bedeutung, die ihnen im politischen Sprachgebrauch zugelegt wird. Und deswegen kann man in diesem politischen Sinne überhaupt nicht von nationaler oder internationaler Kunst sprechen, sondern höchstens von Kunstwerken, die sich internationaler Anerkennung erfreuen und solchen, bei denen das nicht der Fall ist. Und wie lange dauert es oft, bis ein später als national verehrter Meister von seinem eigenen Volke überhaupt erkannt und gar als nationaler Künstler auf den Schild gehoben wird. Wie lange hat es selbst bei Wagner gedauert!

Die Musik nimmt nun angeblich unter den Künsten insofern eine Sonderstellung ein, als sie die alle Grenzen überfliegende, von allen Menschen »verstandene Sprache« sei. Ein Vergleich wird nicht richtiger dadurch, daß er immer wieder angewendet wird. Erstens ist die Musik keine Sprache, und zweitens gibt es bei ihr nichts zu verstehen. Die Musik ist der Gegensatz

zu allen Sprachen, denn diese setzen Begriffe voraus, und die Musik muß ohne jeden Begriff auskommen. Sie kann also gar nicht auf das »Verstehen« Anspruch machen, sondern muß sich an das Gefühl wenden.
Und daraus ergibt sich ihr Verhältnis zu den Menschen, den Menschen als solchen, als fühlenden Wesen, die nicht mehr in Begriffen denken, nicht »mit Worten streiten« oder gar »mit Worten ein System bereiten«, sondern die eben fühlen, die Schmerz, Freude, Jubel, Trauer empfinden und daran durch keine noch so klare Vorstellung von den politischen Zusammenhängen, von den Pflichten ihrem Vaterlande gegenüber gehindert werden können. Hält ein musikalisches Kunstwerk den politischen Krisen stand, bleibt es dem politischen Gegner, was es ihm vor der Krise war, so kann man — insofern die politische Krise international war — sagen, es habe internationale Bedeutung gewonnen. Hält es nicht einmal einer innerpolitischen Krise stand, so verdankt es sein früheres Ansehen bestimmt der unterlegenen »Konstellation« und — sei dies politisch gesehen auch noch so vernünftig gewesen — so hat es verdient zu verschwinden.

VINCENZO BELLINI

Zum 100. Todestag des Komponisten.

Von JULIUS FRIEDRICH-BERLIN.

Stürme von Beifall durchrasten 1827 die Scala in Mailand, als sich der Vorhang nach der Uraufführung der Oper „Il pirata" schloß. Alles wollte diesen Herrn Bellini, der irgendwo auf der Insel Sizilien geboren sein sollte, sehen, dessen Name von dem Provinzerfolg seiner „Bianca e Fernando" im San Carlo Neapels zu der mächtigen, beherrschenden Stagione herübergeweht war. Die Sänger Rubini, Tamburini und die Lalande konnten sich kaum vor den unerbittlich verlangten Dakapos retten. Immer wieder wiederholten sie die Melodien der Arien, die in ihrer ganz eigenen, neuen Art der Melancholie und Sentimentalität das musikselige Publikum durchtränkten. Alles schrie nach diesem hübschen jungen Komponisten, dessen Blondheit in Italien eine Seltenheit war und dessen blaue Augen mit dem merkwürdig schwärmerischen Blick, in denen sich die seinen Melodien eigentümliche Einfachheit und Sehnsucht spiegelten, nicht nur abenteuerlustige Mädchenherzen in Brand steckten.
Das war der „offizielle" Start dieses kleinen, blassen Mannes, dessen Wangen sich hier vielleicht zum ersten Male in der Überraschung des Welterfolges röteten. Und dann ging es aufwärts, Schlag auf Schlag, Jahr um Jahr. Nach „La Straniera" (1828) trug die „Romeo und Julia"-Oper „Montecchi e Capuleti" das Können des 28-Jährigen durch alle Metropolen Europas,

und die Altistinnen frohlockten ob einer neuen Parade- und Hosenrolle. Etwas schwächlich, nicht so von der Gunst der Masse gestützt, zeigte sich die Parmenser „Zaira" (1830). Aber schon in der folgenden Saison gab es wieder tumultuarische Szenen der Begeisterung bei der „Nachtwandlerin" („La Sonnambula"), die sich nicht nur auf die schöne und umfangreiche Stimme der vergötterten Pasta konzentrierten. „Norma" (1832) „schlug dem Faß den Boden aus". Bellini war der strahlende Stern am Opernhimmel jener Jahre geworden und mit ihm war ein „neuer Metastasio" emporgestiegen: der Textdichter Romani, der heidnischen Götterkult und römisches Kriegsideal durch den Konflikt einer Liebe in heroische Spannung setzte.
Italien wurde zu klein für diesen Günstling des Glücks. Mit der „Beatrice" sicherte sich Bellini einen ehrenvollen Abgang von dem Schauplatz heimatlicher Erfolge. Der Glanz von Paris und London, die damals für die musikalische Welt so etwas, wie heute das dollargesegnete Amerika waren, lockte. Die berühmte Pasta machte den Weg frei. Von Bellini begleitet häuften sich Tage des Jubels und des Feierns in der Tournee der beiden, und schließlich setzte sich der kränkelnde Komponist in Paris fest, wo er sich mit den „Puritanern" ein leuchtendes Denkmal errichtete, wo er aber einem schnellen Tod entgegenging, der ihn schon am 24. September 1835 ereilte. In der Stille des idyllischen Landhauses in der Nähe der französischen Hauptstadt endete die steile Siegeslaufbahn des mit Lorbeeren überschütteten Italieners. Das sind die äußeren Erscheinungen des Lebens und Wirkens von Bellini gewesen. Eindeutiger und leichter ist kein Erfolg zu umschreiben. Bellini ist seiner Epoche ein lebendiger Begriff gewesen. Und heute nach 100 Jahren? Wir wissen es aus den Tagebüchern jener Zeiten, daß selbst Wagner Worte höchsten Lobes für diesen Mann fand, daß es nicht nur der modische Geschmack des vielgelästerten Publikums war, der dem Leben Bellinis Pracht und Freude umhängte. Und heute? Auf keiner Opernbühne wird seit undenklichen Jahren ein Werk des Komponisten gespielt. Die Musikgeschichte hat den Namen konserviert, die Partituren schlummern und verstauben in den Archiven. Von Salonorchestern und auf Promenadenkonzerten erklingt ab und zu die Ouvertüre zu „Norma". In kitschigen Klavierschulen trainieren die Kleinsten der Kleinen ihre Finger an einigen „leicht gemachten" Melodien aus Opern Bellinis, und manchmal vergreift sich eine „höhere Tochter" an den berühmten Arien und Cavatinen, weil es der Gesangslehrer will. So ist Bellini im Augenblick totes Inventar, Übungsmaterial, Schulbeispiel.
Hat er es verdient? Die Frage ist verfänglich. Sie streift über die ästhetische Norm von Wert oder Unwert hinaus. Sie rührt an entscheidende Dinge unseres Theater- und Musiklebens überhaupt. Wir gehören nicht zu denen, die gleich, wenn ein Jubiläum irgendeines einst gefeierten Mannes fällig ist, nach einer „Renaissance" schreien, wie es jetzt auch schon wieder bei Bellini namentlich aus dem französischen Literaturlager geschieht. Das sind die

üblichen, automatisch reagierenden Hysterien konjunkturmachender Musikstrategen. Wir wollen gerecht sein. Gerecht dem Toten und unserer Zeit. Und da bleibt zu sagen, daß an Bellini vieles gut zu machen ist, ohne nun eine Invasion der Musik dieses Meisters heraufzubeschwören. Neigung dazu ist zwar nur in geringem Umfang vorhanden. Das Ideal unserer Opernaufführungspraxis ist nun mal immer noch das musikalische Drama, und gegen die Vorherrschaft Wagners und seines Umkreises ist auch gar nichts einzuwenden. Ironische Bemerkungen, daß mancher „Wagner mehr liebe als die Musik" berühren uns nicht. Aber diese Vorherrschaft darf nicht gleichzeitig der Gradmesser einer von hier aus gesichteten kritischen Betrachtung anderer Stile und Wesensformen der Oper sein. Im Falle Verdi haben ja das Verständnis für die Eigengesetzlichkeit des Kunstwerks und die Erkenntnis der Relativität des Begriffes „Dramatik" in spontaner Beweisführung gesiegt. Verdi war ein Dramatiker trotz und mit seiner einfachen, plastischen, plakathaften, musikalischen Ordnung. Bei Bellini liegt das alles schwieriger. „Seine Musik wurde an sich außerhalb des Dramas geboren", aber sie hat auch ihre Dramaturgie, obwohl sie in der äußeren Anlage skizzenhaft und verästelt ist. Die Gesamtlinien seiner Opern sind von romantischer Weichheit, die eigentliche innere Aktion vollzieht sich im Gesang. Verdi hatte den elementaren und vitalen Instinkt für menschliche Affekte und dramatische Effekte, Bellini strebt nach keiner Gesamtwirkungsmöglichkeit der Musik, sondern jeden dramatischen Ausdruck zwingt er mit „psychologischer" Gefühlsrichtung in die Melodik des Gesanges. Darin liegt nicht nur das Wesentliche seiner geschichtlichen Mission, damit ist gleichzeitig der Anknüpfungspunkt für eine in der Gegenwart mögliche Wiedergeburt eines Teiles seiner Werke gegeben.

Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, daß ein „moderner Landsmann" Bellinis, der Italiener Respighi, sich mit Reformen der Oper beschäftigt, die auf ähnliche Bestrebungen hinauslaufen, wie sie Bellinis intuitive schöpferische Begabung zum Prinzip erhob. Respighi denkt nicht nur an eine „vollkommen entfesselte Stellung" des Sängers, an seinen ausschließlichen fast improvisierenden Einsatz als Träger allen musikalischen Geschehens, sondern seine Ideen dringen soweit vor, das Orchestrale in Dienerfunktionen zu drücken, ja gegebenenfalls sogar ganz auszuschalten. Wer Bellinis Partituren mit Ausnahme seiner „französischen" Oper „Die Puritaner", die sich um eine zusammenfassende Ausnutzung aller musikalischen Mittel auf dramaturgisch geschlossener Ebene bemüht, daraufhin untersucht, wird finden, daß das Instrumentale nur einen zweitrangigen Platz zugewiesen erhält. Auch die Besetzung seines Orchesters kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß oft im Grunde ein Streichquartett für die Begleittätigkeit genügt hätte, und die Zwischenspiele seiner Arien und Ensembles sind mehr skizzenhafte „Impressionen" als sinfonisch durchgeführte oder dramatisch

geraffte „Entscheidungen". Das „sinfonische Melos" trägt ausschließlich die gesangliche Linie.
Nun ist es freilich ein Unterschied, um den Vergleich mit Respighi keiner Mißdeutung auszusetzen, ob diese Bevorzugung des Gesanglichen einem architektonischen Plane und einer neuen äußeren Operndramaturgie entspringt oder ob sie Ausfluß eines besonderen poetischen Wollens ist. Bellini hat damit keinem neuen äußerlichen Stilprinzip gehuldigt, die Besonderheit des gesanglichen Aufrisses seiner Opern hat ihre Quelle in einem ganz neuen individuellen Verhältnis zur musikalisch-gesanglichen Sprache an sich. Auf den ersten Blick muß es jedem schwer verständlich erscheinen, daß sich „ausgerechnet" Wagner für Bellinis Melodik in jungen Jahren entzündet hat und sich sogar (so im „Rienzi") gewissen Reminiszenzen nicht zu entziehen vermochte. Es kommt auf die Feinheit des „seelischen Ohres" an, um hier — freilich ganz im Untergrund — gleiche Empfindungen bei beiden Meistern zusammenschwingen zu sehen. Denn Wagners psychologisch aufgespülte „Melodik" hat hier, so vermessen das klingen mag, eine ihrer ersten Keimzellen gehabt. Eine solche Behauptung kann gefährlich werden, wenn sie auf Dinge bezogen wird, die nicht gemeint sind. Nicht an die gedankliche Entwicklungskraft der Wagnerschen Gesangslinie, die sich später zur „unendlichen Melodie" erweiterte, ist hier gedacht oder an die musikalisch-sinfonische Aufhöhung eines sprachlichen Pathos, sondern an die innerliche Wesenheit des gesanglichen Melos. Es besagt wenig, daß, um rein formale Gelegenheiten anzuschneiden, Bellini die vokale Substanz der italienischen Oper von vielen ornamentalen Überladungen befreit hat, daß seine Melodien äußerlich einfacher geworden sind. Nicht, daß er weniger Koloraturen, weniger virtuose Ambitionen beispielsweise als Rossini hat, ist ausschlaggebend gewesen, sondern daß alle diese Erscheinungen in einem ganz anderen Sinne gebraucht wurden. Dieser neue Vergleich ist vorerst wichtig, so sehr es auch als Abschweifung vom Thema Wagners empfunden werden muß. Die Bellinische Melodik ist nicht etwa deshalb eine fundamentale „Eigenart" gegenüber der Rossinischen, weil man sie eventuell als melancholisch bezeichnen kann, sondern weil sie trotz ihrer als „absolute Musik" erscheinenden Struktur aus poetischen Vorstellungen hervorgewachsen ist. „Optisch" wird allerdings schwerlich jemand zu überzeugen sein, wenn er, um nur ein Beispiel zu geben, das Notenbild der berühmten „Casta diva" aus „Norma" an Hand von Arien Rossinis überprüft, die stimmungsmäßig eine ähnliche textliche Unterlage haben. Das lebendige Erlebnis der Bellinischen Arie wird jedoch keinen Zweifel darüber lassen, daß hier zwei Welten gegenüberstehen, daß in der „Casta diva" selbst die als Verzierungen erscheinenden Ranken der Melodiekurve nichts anderes als aus einem dichterischen Herzen quellende seelische Vorgänge unmittelbar und echt verdeutlichen. Obgleich alle

Sentenzen, wenn sie gut sind, irgendwie schief und überspitzt sein müssen, ziehen wir das Wort eines Franzosen heran, das den Gegensatz Rossini-Bellini und darüber hinaus Bellini an sich wundervoll begreift: „Rossini macht die Liebe, Bellini liebt".

Entscheidende Gesichtspunkte nach dieser Richtung, und um wieder bei dem Verhältnis Wagner-Bellini anzuschließen, kristallisieren sich bei der Betrachtung der Bellinischen Rezitative. Man hat sie als „expressive Rezitative" bezeichnet. Das trifft den Kern der Sache, obwohl wir hier noch weitere Schlüsse ziehen müssen.

Das Rezitativ hat in der italienischen Oper die Stellung der dramatischen Chronik. Damit lassen wir Unterscheidungen wie „secco" und „accompagnato" außer acht. Bei Bellini sind die Rezitative dramatische Stimmungsszenen. Nicht allein, daß sie sich zu ariosen Bogen weiten, interessiert, dafür gibt es zahlreiche Vorläufer, sondern daß sie aus einem „psychologischen Fieberzustand" aus einer fast „mondsüchtigen Ergriffenheit" geschrieben sind, macht sie besonders betrachtenswert. Die kurze Arie der Adigalsa („Norma"), der fragmentarische Vorbau der Giuletta-Romanze („Romeo und Julia"), der in der durchbrochenen Zeichnung des Instrumentalen und in der schwellenden Innerlichkeit an manche Züge des „Tannhäuser"-Wolfram gemahnt, sind aufschlußreiche Dokumente. Damit soll um Gottes Willen keine entwicklungsgeschichtliche Linie von der Oper Bellinis zu Wagners Gesamtwerk gezogen werden, hier ist nur ein, allerdings sehr zum Nachdenken anregender Fall der Wesensverwandschaft einer der vielen Erlebniszellen des künstlerischen Seins beider Komponisten beleuchtet worden.

Man hat oft von Bellini als dem Meister des „reinen Gesanges" gesprochen. Derlei Wertungen sind nichtssagend und öffnen Mißverständnissen alle Türen. Von solchen Oberflächlichkeiten haben musikpolitische Kriege ihren Ausgang genommen, die oft jahrzehntelang die kulturelle Arbeit vergiften mußten. Ebensowenig wie etwa Wagner die einziggültige Möglichkeit des musikalischen Theaters ist, wird man Bellini als Helden der einzigen Reinheit des Gesanges anzusehen haben. Persönliche ästhetische Passionen zur diktatorischen Objektivität erhoben, sind Feinde jeder gesunden Geistigkeit. Und so bleibt auch Bellini bei aller Liebe, die wir einem Teile seiner Schöpfungen entgegenbringen müssen, irgendwie ein Kapitel, das nicht abgeschlossen ist. Man kann verstehen, wenn d'Annunzio ihn als Genie besingt, aber man wird sich damit begnügen müssen, daß er nicht in die Geschichte eingeht als stets gegenwärtiges Zeichen eines seine Zeit erfüllt habenden großen Menschenkindes. Eine ahnungsvolle Wehmut dieses bei allem irdischen Glück entsagen müssenden Schicksals klingt in seinen Melodien nach. Geniehaft, göttlich im Einfall und in der Einfalt, aber schließlich um die Unsterblichkeit betrogen als Kleinode eines Torsos, werden sie welken und

dann vergessen sein. Bemühen darf man sich trotzdem, daß man sie aufgefrischt eine Zeit lang noch und wieder bewundern kann.
Und gerade der Augenblick ist dazu angetan, manchem Werke Bellinis „eine neue Chance" zu geben. Die Krise im heutigen Opernschaffen, die eine betrübliche Einförmigkeit der Spielpläne im Gefolge hat und damit die Gefahr der Erstarrung des musikalischen Theaters in drohende Nähe rückt, macht die Bahn für eine maßvolle Pflege oder zumindest eine sorgfältige Nachprüfung des Nachlasses von Bellini frei. Aber hier wird ähnlich wie bei Verdi und Händel haltbares Terrain nur gewonnen werden können, wenn keine Ausrichtung der Aufführungen nach späteren Ergebnissen der musikalischen Bühne erfolgt, sondern wenn sich die Energien eines lebendigen Spielwillens bis zur letzten Konsequenz mit den ursprünglichen Absichten des Schöpfers decken, wenn sie sein Werk, ohne den äußerenStaub zu übernehmen aus seinem Geiste neu erstehen lassen. Das sind keine antiquierenden Launen und das ist kein einschläfernder „Historizismus", sondern das bleibt die einzige unumstößliche Bedingung, wenn ein Wiederbelebungsversuch nicht von vornherein im Leerlauf verenden soll.

ÜBER RICHARD STRAUSS' ELEKTRA

Von CARL MENNICKE†

Carl Mennicke fiel Ende Juni 1917 als Leutnant auf dem östlichen Kriegsschauplatz. Mit ihm ist eine der großen Hoffnungen der deutschen Musikwissenschaft dahingegangen. *Hugo Riemann*, der universalste Vertreter dieses Faches und der Begründer der modernen Musikwissenschaft, sah in Mennicke den Mann, der sein Erbe weiterführen sollte. Mennicke war u. a. die Fortführung des Riemannschen Musiklexikons zugedacht.
Vor 25 Jahren gab er anläßlich des 60. Geburtstages von Hugo Riemann eine Festschrift in Max Hesses Verlag heraus, die er selbst mit einer kritischen Arbeit über Richard Strauß und seine »Elektra« abschloß. Es kennzeichnet die überragende Bedeutung Mennickes, daß die damals geschriebenen Worte für das gesamte Werk von Richard Strauß, also auch für sein späteres Schaffen, unverändert Gültigkeit haben, ja daß man sie heute noch mehr als damals als grundlegend ansprechen darf.
Der Abdruck des Schlußkapitels aus Mennickes Aufsatz ist eine Ehrung für den hervorragenden Wissenschaftler, den der Tod viel zu früh aus seiner Laufbahn riß. Gleichzeitig gibt er unserer Zeit den Maßstab zur Beurteilung des Schaffens von Richard Strauß.
Die Schriftleitumg

Als Schiller in der Philosophie des Schönen schrieb, daß es niemals der Stoff, sondern die Behandlungsweise sei, was den Dichter mache, konnte er nicht an das naturalistische Drama der letzten drei Dezennien denken; er hätte sich schließlich, ebenso wie Goethe, bereit gefunden, diesen

realen Elektrastoff für poetisch zu erklären, aber aus seiner Dichtung »Shakespeares Schatten« kann man mit Sicherheit schließen, daß er die Behandlungsweise, die Hofmannsthal jenem Stück zuteil werden ließ, mit vernichtenden Xenien verfolgt hätte; sie bedeutete ihm sicherlich nur die »erbärmliche Natur« des Menschen, nicht die große, unendliche. Daß sich Strauß herbeigelassen hat, dieses Drama zu komponieren, ist ein Zeichen für den Rückgang seines künstlerischen Geschmackes. Daß er viele Jahre hindurch Schritt gehalten hat mit den gewaltsamen künstlerischen Bestrebungen seiner Zeit, ist von seinen wohlmeinenden Gegnern lediglich als ein begreifliches Streben ausgelegt worden, rasch zu Namen und Ehren zu kommen. Aber da er diesen ins Praktische spielenden Standpunkt auch noch behauptet, nachdem er in der alten und neuen Welt ein berühmter Mann geworden ist, scheint er sich doch darauf beschränken zu wollen, nur von seiner Generation verstanden zu werden. Sollte ihm nie der Gedanke kommen, daß nichts das individuelle Leben rascher untergräbt als der laute Ruhm, und daß Schopenhauer sagte, es käme nie etwas Großes heraus, wenn jemand mit seinem Zeitalter gleichen Schritt halte? Denn von dem nivellierenden Geiste unserer vorurteilslosen Zeit ist in Strauß' Musik weit mehr übergegangen, als man für gut erachten kann. Seine gesunde und starke primäre Naturanlage hat sich bald durch ästhetische Theorien beeinflussen lassen, die rasch die Ursprünglichkeit seines Schaffens eindämmen mußten. Durch Alexander Ritter zum künstlerischen Glauben Liszts bekehrt, sieht er wie dieser Meister seine Hauptaufgabe darin, poetische Ideen mit dem Aufgebot aller Mittel der Koloristik und Tonmalerei musikalisch wiederzugeben. Niemand wird ihm einen Vorwurf daraus machen können, daß er die seit alten Zeiten erkannte und bewährte Fähigkeit der Musik, Objektives darzustellen und bestimmte Assoziationen zu erwecken, in erster Linie ausbeutet; er hat auch neben vielen Stücken dieser pittoresken Musik einige andere der absoluten Art geschrieben, in denen er rein subjektiv den Inhalt seines eigenen Empfindens ausspricht. Aber in den allerletzten Jahren hat er mehr als einmal Programmusik geschrieben, die gleichzeitig absolute Musik sein will, und seine letzten Opern lassen den Hörer beständig darüber in Zweifel, wo die Szene illustriert wird und wo sich Strauß mit den vorgestellten Wesen identifiziert. Dann kann eine verwirrende Wirkung auf den Hörer nicht ausbleiben; doch wir wollen uns nicht wiederholen. Jedenfalls bleibt die Frage offen, die Riemann aufgeworfen hat: »Ob die Wirkung der Kunst und ihre Leistung dann eine gesteigerte ist, wenn sie den konkreten Fall illustriert, wenn aus der unendlichen Fülle von seelischen Erlebnissen, welche die Musik durch ihre Bewegungsformen darstellen kann, ein einzelner konkreter Fall durch die gegebenen Beziehungen zur Erscheinungswelt herausgenommen ist, oder wenn sie uns aus der Erscheinungswelt in die Welt der schaffenden Kräfte selbst einführt.« Noch heute findet diese Frage die

beiden bekannten, widersprechenden Antworten; wenn man aber eine Prognose für die künftige Art des musikalischen Schaffens auf die von der jüngsten Historie gegebenen Erfahrungen gründen kann, so kann man mit ziemlicher Sicherheit sagen, daß die Programmkomposition der »Symphonisten« wieder verschwinden wird.
Einem unbefangenen Beobachter kann die Tatsache nicht entgehen, daß die Aufführungen der Programmsymphonien eines Berlioz von Jahr zu Jahr zurückgehen; das kritische Auge hat sich geschärft für die banale Handwerkerei dieses Komponisten und für die Fadaise seiner schematischen Erfindung; wenn wir Berlioz auch stets hochhalten werden wegen seines verehrungswürdigen Idealismus und der Anregungen, die er gegeben hat, wenn es ihm auch geglückt ist, im Kleinen Vollendetes zu geben, das uns einen ungetrübten Genuß gewähren kann, im Ganzen stellt doch unsere Zeit fest, daß seine Mission in dem Sinne erledigt ist, daß sich sein Dogma in den Hauptpunkten als eine gleißende Irrlehre erwiesen hat. Seine ehedem fesselnden koloristischen Wirkungen, die in nuce Webers Erfindung sind, mußten bald verblassen, als es neueren Tonsetzern gelang, diese bei ihm gesteigerten Farbenwirkungen nicht nur zu verfeinern, sondern auch die gesamte Instrumentierung reicher durchzuarbeiten. Aber stärker noch kräftigt die oben ausgesprochene Vermutung des bevorstehenden Zusammenbruchs der Programmkomposition jenes warnende Schicksal, das kleinere Geister ereilt hat, namentlich Raff und Rubinstein; beider Rolle im Konzertsaal ist heute fast vollständig ausgespielt. Beide haben sich, fortgerissen von den Ideen der neudeutschen Schule, zu Kompromissen bereit gefunden, die der Solidität ihres Schaffens verderblich geworden sind. Beide machten sich an die widersinnige Aufgabe, Programmusik in die traditionelle symphonische Form zu zwängen, und es kann doch niemals fraglich sein, daß die Musik nur zweierlei Formen annehmen kann; entweder ist sie subjektiver Empfindungsausdruck oder sie gilt einem Programm. Ein anderes gibt es nicht. Wenn es einem Liszt glückte, diesen innern Widerspruch bis zu selbstverständlichen Grenzen zu mildern, so lag das an seiner außerordentlichen »Musikintensität«, die ihm auch für die ungewöhnlichsten Wege seines Schaffens ein starkes Gefühl für die Logik der Harmonie als sichern Führer mitgab. Das Impulsive und Elementare seines musikalischen Empfindens ist auch bei Raff und Rubinstein unverkennbar, aber beides überstrahlt den formalen Bau mit einem Übergewicht, das mit dem Stil der Symphonik unvereinbar ist; daneben fehlen natürlich nicht die typischen Schwächen, die immer dann auftreten, wenn künstlerisches Schaffen im Banne ästhetischer Theorien steht. Raff und Rubinstein legen keinen besonderen Wert auf eine Auslese ihrer Einfälle, lassen Zustrahlungen fremder Individualitäten kritiklos passieren, stellen das Technische über die Idee und bieten schließlich, unter Spendung beglückender Oasen, ein Ganzes, dem wirkliche Originalität

und Ehrlichkeit abgehen. Wenn diese hervorstechenden Schwächen auch nicht allein die Schuld daran tragen, daß Raff und Rubinstein heute vergessen sind, weil namentlich das überlegene Genie eines Brahms die gleichzeitige symphonische Komposition ausnahmslos in den Schatten stellte, so können wir doch heute jene Kennzeichen der Inferiorität als Kriterien verwenden in einem Falle, wo ähnliche Voraussetzungen gegeben sind. Auch Strauß neigt zu einer offenen brillanten Melodik, der es nicht selten an Noblesse gebricht; kernhafte Themen zu prägen, Erfindung von originalem Werte ist nicht seine starke Seite; nur sein tendre für erotische Ausbrüche hat ihn eine sprunghafte Melodik erfinden lassen — die contradictio in adiecto sei der Deutlichkeit wegen gestattet —, die beinahe schon eine konventionelle Bedeutung gewonnen hat; denn die jüngsten haben dieses Darstellungsmittel als eine wohlfeile Manier aufgenommen und werden es wahrscheinlich mit dem Effekt ausbeuten, daß es vermutlich kurz über lang von der heraufkommenden Reaktion über Bord geworfen wird. Neben dem Mangel an einer fortzeugend gebärenden Erfindung fällt bei Strauß, abgesehen von den Diskordanzen, den grobsinnlichen Lärmwirkungen und der Last der instrumentalen Begleitung, vor allem der Mangel an Ökonomie ins Auge; ist diese beständig ins Grandiose getriebene Exaltation seiner Elektramusik das Anzeichen einer schlecht maskierten Synkope oder reißen ihn wirklich die verruchten Leidenschaften dieser »dramatis personae« zu jener gewissen Bewußtlosigkeit hin, die ihn die notwendigen Schranken, welche Gesetz und Konvention errichtet haben, übersehen lassen? Jedenfalls behalten für das musikalische Theater auch die allgemeinen Gesetze des Dramas ihre Geltung, und diese fordern als etwas Selbstverständliches neben steilsten Gipfelungen die Einschaltung von Ruhepunkten, d. h. im Musikalischen Beschränkung des internen Apparates auf einfache Tonverhältnisse.
Da verschiedene Anzeichen darauf deuten, daß wir uns wieder auf das Wesentliche aller Kunst besinnen, die Freude an einfachen Verhältnissen, wird Strauß gut tun, künftig die materiellen Wirkungen, die ja schließlich nur den naiven Hörer befriedigen können, auf das knappste zu beschränken. Da ihm die Erledigung der technischen Prozesse keine Schwierigkeiten bereitet, wird ihm niemand äußerliche Grenzen seines Könnens vorschreiben; dagegen kann mit Recht der Anspruch erhoben werden, daß er die Eingebungen des Moments der strengsten Selbstkritik unterwerfe, daß er sich immer wieder in den Inhalt seiner musikalischen Ideen versenke, damit er den Reichtum ihres Gehalts erschließt und diesen schließlich frei von jedem peinlichen Erdenrest dem Hörer darbietet. Möchte er doch lernen, unablässig zu feilen, so wie es Beethoven, Chopin, Schumann, Brahms getan haben. Vorläufig bleibt Richard Strauß im ganzen genommen ein außerordentlich begabter Künstler, dessen schöpferische Kraft leider forciert und künstelnd erscheint. Die wahren Freunde der Kunst haben aber ein Interesse daran,

daß ihm nicht nur eine Gesundung seines musikalischen Empfindens beschieden sei, sondern daß er sich auch freimache von den Einflüssen, welche die spekulative »Literatur« unserer Tage auf ihn gewonnen hat, ja daß das wahrhaft Künstlerische seines Wesens nicht überwuchert werde durch jene Ideen und Rücksichten, die Riemann einmal in einem anderen Zusammenhange zusammenfassend »das Unkraut der Konzession an den Zeitgeschmack« genannt hat. Und möchte Strauß doch nie die goldenen Worte Liszts über Berlioz' Haroldsymphonie vergessen! Bekehrt er sich nicht zu den Idealen der großen Meister von Bach bis Wagner, so wird voraussichtlich die Geschichte dereinst nicht umhin können, ihn als den Epimetheus der Epoche Berlioz-Liszt-Wagner zu charakterisieren. Der gegenwärtige Stand seines Schaffens weist nicht in die Zukunft, sondern gibt vielmehr, ebenso wie die Kunst des Franzosen Debussy und die des Russen Skrjabin, das Bild der Abendröte einer versinkenden Zeit. Riemann ist so weit gegangen, zu sagen, daß »eine gerechte Wägung der wirklichen Bedeutung eines Komponisten nicht nach theoretisch aufgestellten Gesichtspunkten irgendwelcher Art stattzufinden habe, sondern in erster Linie nach der Wirkung fragen muß, welche seine künstlerischen Gaben auf die Seele des Hörers ausüben; weder eine vorübergehende Anregung der Phantasie zu bunten Vorstellungen, noch ein schnell wieder verschwindendes Staunen über Klang und brillantes Wesen, wohl aber eine tiefgehende und nachhaltige Bewegung unseres Gemütes, ein seelisches Miterleben, das uns beglückt, ist eine Wirkung, der ein höherer Wert beizumessen ist«. Dieser Prüfstein auf die »Elektra« angewandt, läßt die Waage des Urteils rasch zu Strauß' Ungunsten fallen; denn noch keiner, dessen Urteil einen ernsthaften Wert hätte, hat sich von diesem Theaterstück getrennt mit der seligen Eudämonie, die ihn für lange Zeit hinaushöbe über die Realitäten des Alltags.

Möglich aber, daß diese ‚Kunst' in unserer experimentierenden Zeit die artistischen Erwartungen jener seelenlosen Snobisten befriedigt, die sich immer dort mit verzückten Mienen einstellen, wo es das Allerneueste anzubeten gibt. Diesmal haben sie den Versuch gemacht, die Oper »Elektra« als ein Werk hinzustellen, dessen äußere, elementare Wirkung es durchaus überflüssig mache, die Frage nach dem Werte seines technischen Teils aufzuwerfen. Man kann diesen Standpunkt teilen und die Elektra sogar als ein Meisterwerk preisen; nur rede man dann nicht mehr von einer Oper und von Musik, sondern erfinde rasch für diese neue Mischkunst einen Namen, der um so besser sein wird, je mehr er vergessen macht, daß diese neue Form geistigen Schaffens zufällig dieselben Werkzeuge benutzt, wie die ihr scheinbar verwandte Kunst der Musik.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED IM SCHICKSAL DES DEUTSCHEN VOLKES

Von FRIEDRICH BASER-HEIDELBERG.

Die kosmopolitische, ästhetisierende und liberalistische Kunstbetrachtung der letzten Jahrzehnte zeigte nirgends schlagender ihre völlige Unfähigkeit, in den Volksgeist einzudringen, als gerade in ihrer sogenannten Volksliedforschung, soweit sie sich überhaupt mit solch nebensächlich gewertetem »Stoff« befaßte. Mit der Pinzette des Kuriositätensammlers wurden da allerlei mehr oder minder geschickt gesammelte Lieder und beabsichtigte oder naive Fälschungen ins Herbarium gepreßt, katalogisiert und registriert, ohne je des wahren, lebendigen, ewig schaffenden Volksgeistes auch nur einen Hauch zu verspüren. Erst das innige Zusammenwachsen mit dem Volke, das freudige Hineinschwingen in seinen Pulsschlag, in den weitgespannten, aber steten, ohne ungesunde Hast fortfließenden Rhythmus seiner Entwicklung konnten in diesen letzten Jahren, den ersten des Neuen Reiches, die Grundmauern zum Heiligtum des deutschen Volksliedes legen, wie sie sich früher kaum die kühnste Phantasie auszudenken wagte. Vor allem gilt es, das Märchen von der Zeitlosigkeit des Volksliedes, von seiner Ziel- und Zwecklosigkeit und Voraussetzungslosigkeit zu verabschieden. Wohl schleift sich das echte Volkslied ständig ab, aber dieser über Jahrhunderte verteilte Vorgang hat gar nichts gemein mit jener internationale Gültigkeit anstrebenden Kaffeehausliteratur, die sich gelegentlich in verspielter Beschäftigungslosigkeit einfallen ließ, ein Volkslied täuschend nachzuahmen. Darüber wird aber aus Glas noch kein Edelstein. Es ist ja auch nicht die Form an sich, die den Wert des Volksliedes, seine Unersetzlichkeit, ausmacht, sondern die Weihe der Jahrhunderte, die Ehrfurcht und Liebe zu dem, was schon unsern Vorfahren teuer war und ihnen in guten und bösen Tagen ihre Mühen zu tragen half. Noch viel mehr: Unsere Volkslieder sind Wegsteine auf der Entwicklungslinie unseres Volkes, und tauchen besonders da gehäuft und bedeutsam auf, wo Schicksalswenden unserer Geschichte scharfe Kurven hinterließen.

Zugleich erkennen wir in der Haltung unserer Volkslieder die stets wache Selbsthilfe gesunden Volksinstinktes in Gefahrenzeiten. Die Liebeslieder lassen sich angelegen sein, die Reinheit des Familienlebens schon im Keime, in der Blütezeit der Liebe vorzubereiten. Sie stellten die einzige Rassepflege und Eugenik dar in den vergangenen zwei Jahrtausenden, vom Volk, für das Volk, durch das Volk erfunden, getätigt und weiter entwickelt.

Welche Zartheit lebt oft in diesen kleinen Gebilden, in wenigen Strophen, die an Herzenstakt den besten Minnesängern nichts nachgeben, mögen sie auch, schlicht und unbeleckt, ihren Ursprung nie im geringsten verleugnen

wollen. Bisweilen spiegeln sich im engen Rahmen solchen Volksliedes Nachklänge uralter Epen, die wir bei allen arischen Völkern wiederfinden; so in

»Es waren zwei Königskinder, die hatten einander so lieb,
Sie konnten zusammen nicht kommen, das Wasser war viel zu tief.«

Wir begegnen der tragischen Fabel ebenso in der altgriechischen (Musäus, Sage von Hero und Leander), wie in der persischen oder indischen alten Dichtung. Vor den Schäden der Liebe, Falschheit und Untreue wird das Volkslied nicht müde zu warnen, wie der treue Eckart; so im »Lied vom eifersüchtigen Knaben«. Das Volkslied erspart uns kein Leid der Welt; vor dem Lustmörder warnt »Ulrich und Aennchen«; im »Lied vom Herrn von Falckenstein« ist schon der ganze dramatische Grundriß der Fidelio-Fabel vorgebildet: die Gattin befreit den Gefangenen aus tyrannischer Gewalt. Unser Volkslied pflegte vor allem die Opferbereitschaft des Soldaten, sein Leben für das Vaterland hinzugeben; Herder, dessen »Volksliedern« wir die beiden letzten Beispiele entnahmen, fand auch als letzte Strophe eines »gewiß alten Schlachtgesanges«:

»Kein sel'grer Tod ist in der Welt
Als wer, vorm Feind erschlagen,
Auf grüner Heid' im freien Feld
Darf nicht hör'n groß Wehklagen . . .«

Daneben steht der skaldische »Morgengesang im Kriege«, stahlhart, kurz. Volkslieder aus vorchristlicher Zeit besitzen wir kaum noch, soweit wir nicht in der »Edda« und ähnlichen Funden aus dieser Vorzeit aus gleichem Geist zusammengeschweißte Volkslieder vermuten wollen. Leider hat bei der Christianisierung römischer Dogmeneifer wahllos mit alten Zauberliedern Unersetzliches vernichtet. In die Zeit der Karolinger zurück reicht das älteste deutsche Volkslied, das Herder nachweisen konnte:

»Einen König weiß ich,
Heißet Herr Ludwig,
Der gern Gott dienet,
Weil er's ihm lohnet . . .«

Schon diese kurze Probe verrät die Zutat der Geistlichen, die als einzige Schriftverständige jener Zeit uns mit den alten Wortlauten eigene Verbrämung mitgaben. Die gewaltigen Kämpfe zwischen den deutschen Kaisern und den Päpsten spiegeln sich in manchen Trutz- und Spottversen nicht nur der Minnesänger, sondern auch im Schlußvers des uns in »Des Knaben Wunderhorn« erhaltenen »Lied vom Tannhuser«, der Keimzelle zu Richard Wagners Oper. Vom Geiste damaliger deutscher Heere kündet noch das von Herder im dritten Buch, zweiten Teil, seiner »Volkslieder« bewahrte Schlachtlied

»Wohlan, geht tapfer an, ihr meine Kriegsgenossen . . .«

in 16 Strophen.

Bei seinen »Tischreden« sprach Luther auch vom Volkslied, als er sagte: »Musika ist eine halbe Disziplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmütiger, sittsamer und vernünftiger machet. Die Musika ist eine schöne herrliche Gabe Gottes und nahe der Theologie«. Viele weltliche Volksweisen erhielt er uns dadurch, daß er sie zu neuen geistlichen Strophen seinen Chorälen einordnete. Die größten Meister jener Zeit wetteiferten, ihrem Volk neue Weisen zu schenken, wie bereits Heinrich Isaak mit seinem Abschiedslied auf Innsbruck. Die Lanzknechtslieder freilich behalten für uns einen tragischen Unterton trotz ihrer oft übermütigen Worte: sie gemahnen an den damals sich ausbreitenden Dynastenwahnsinn, das Blut der Untertanen wie käufliche Ware zu behandeln, es wahllos zu verspritzen auf fremden Kampfgefilden für außerdeutsche Angelegenheiten oder religiöse Händel. Und nur wehen Herzens, nicht als dekorative Füllsel, können wir die solchen Lanzknechtsliedern beigemischten welschen Fremdworte betrachten, wie »Strampedemi alamie presente al vostra signori«. Erst später erhöhte man die Lanzknechte in romantischer Schönfärberei zu Landsknechten. Leider waren sie eher Fürstenknechte, käufliche Ware. Die furchtbaren Leiden des 30jährigen Krieges zeitigten eine unglaubliche Fülle politischer Volkslieder, wie sie schon gegen 1530 immer häufiger aufgetaucht waren. Doch wird man nicht ihnen allen das Vorrecht einräumen können, »Volkslieder« zu sein, wie es ihr Sammler Rochus von Liliencron tat. Denn dazu berechtigt nur langes Lebendigbleiben im Volksmund, nicht aber papiernes Scheinleben in den Altertumssammlungen. Jedenfalls zehrten jene blutigen Jahrzehnte und auch das folgende Jahrhundert bis zum siebenjährigen Kriege von der bisher einzigartigen Blüte des Volksliedes zur Zeit Luthers, Ludwig Senfls, Othmayrs, Forsters und unseres wackeren Hans Sachs, wennschon er selbst nur über seine beliebten Schwänke hin das Volkslied unmittelbar beeinflußte. Aus den zwischen 1648 und 1756 entstandenen historischen Volksliedern, die Ditfurth sammelte, klingt nur bisweilen ein reiner, heller Ton auf. Doch fand die vaterländische Empörung über Ludwigs XIV. Raubkriege wieder gespannte Klänge; so 1689 gegen die »Französische Schandtat an Heidelberg verübt«. Wirkliche Volkslieder entstanden damals in den Türkenkriegen: »Prinz Eugen, der edle Ritter«, in Österreich bis zu Haydns Kaiserhymne das kriegerische und nationale Lied. Norddeutschland bekam erst durch den preußischen Geist und den Alten Fritz neues Leben im Volkslied: »Fridericus Rex, unser König und Held«; sogar im Fränkischen sang man: »Wir preußischen Husaren, wann kriegen wir das Geld?«.

Selbst unter Friedrich dem Großen klingt immer noch in den Soldatenliedern das Söldnermäßige an und verschwindet erst, nachdem Freiherr vom Stein den Volksheergedanken zu verbreiten wußte. Damit erhob sich wie über Nacht im roten Wiederschein der Freiheitskriege eine Blütezeit unseres

Volksliedes, wie sie seitdem nicht mehr erlebt wurde, ausgenommen unsere Tage, deren Ernte aber noch gar nicht abgeschätzt werden kann und infolge ihrer Neuartigkeit eine gesonderte Betrachtung verdient.
Zuvor aber sei noch einiger sehr verdienstlicher Ansätze zum vaterländischen Lied im Kielwasser des heldischen Preußenkönigs gedacht: Neben dem heldischen Trauergesang für Schwerin »Als die Preußen marschierten vor Prag« fand manches Lied von Matthias Claudius, dem »Wandsbecker Boten«, den Weg zum Herzen des Volkes, besonders:

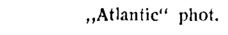
»Stimmt an mit hellem frohem Klang,
Stimmt an das Lied der Lieder:
Des Vaterlandes Hochgesang!
Das Waldtal hall' es wider!«

Aus jenen 1770er Jahren sei noch erwähnt, daß Gluck durch Größe und Schlichtheit den Weg zum vaterländischen Volkslied suchte, im Verein mit Klopstock (»Hermannsschlacht«). Vielleicht hätte Matthias Claudius ihm mehr bieten können als Klopstock, wie seine Forderung vermuten läßt, die leider zu bald und zu lange vergessen wurde:

»Dein Dichter soll nicht ewig Wein,
Nicht ewig Amorn necken.
Die Barden müssen Männer sein,
Und Weise sein, nicht Gecken!«

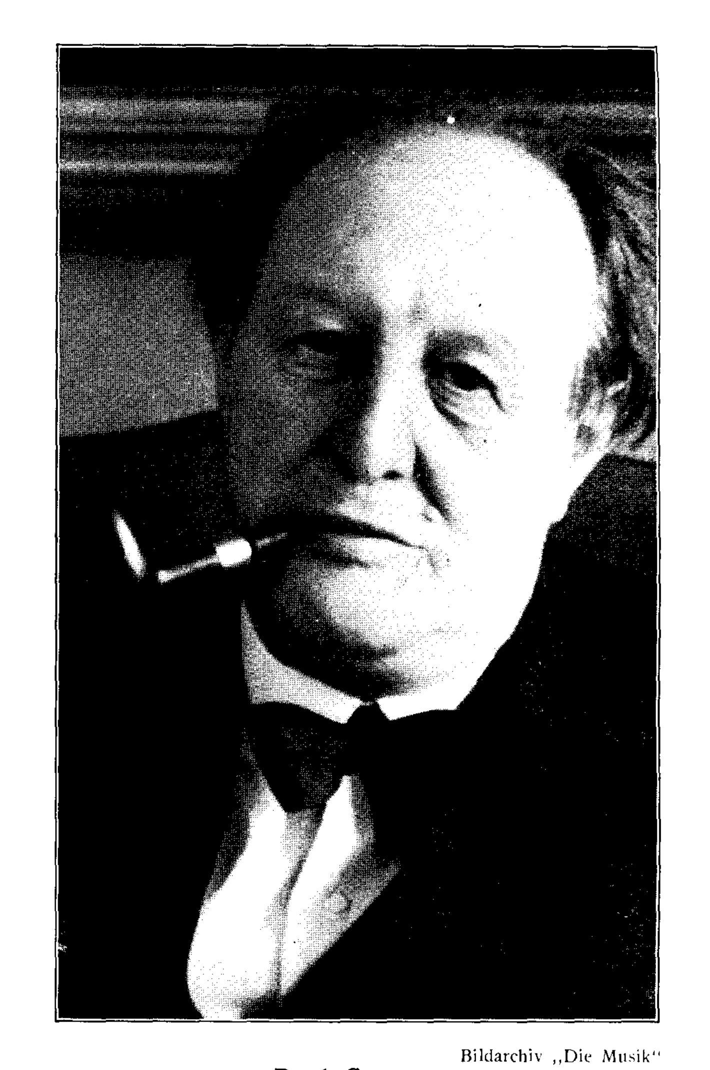
Ihr Kraftgesang soll himmelan
Mit Ungestüm sich reißen!
Und jeder echte deutsche Mann
Soll Freund und Bruder heißen!

So Claudius schon 1772; erst 1811 fanden diese herrlichen Verse ihre mitreißende Weise durch A. Methfessel, den Wanderkameraden Ludwig Spohrs, der selbst unserm Volksliedschatz beisteuern durfte: »Wie ein stolzer Adler schwingt sich auf das Lied«. Karl Maria von Weber schenkte uns die Fülle: »Du Schwert an meiner Linken«, »Was glänzt dort im Walde im Sonnenschein« in unsterblichem Verein mit Theodor Körner. Zahn vertonte Schillers schon 1797 entstandenes »Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd«, Friedrich Silcher so manches Freiheitsgedicht Ernst M. Arndts, Schenkendorfs oder Wilhelm Hauffs (»Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod«), das mit einer Volksweise aus dem 18. Jahrhundert weiteste Verbreitung fand. Als der junge Napoleon von Italien her die altersschwache Habsburgermonarchie ins Wanken bringen wollte, lebte nochmals 1797 in Josef Haydns »Gott erhalte Franz den Kaiser« die letzte Liebe der Deutschen zum schmählichen Rest einstiger Reichsherrlichkeit auf, um aber erst 1841, beim erneuten Drohen der Franzosen über den Rhein hin, durch Hoffmann von Fallersleben die Worte unseres Deutschlandsliedes zu bekommen. Weder Mozart noch Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms oder Richard

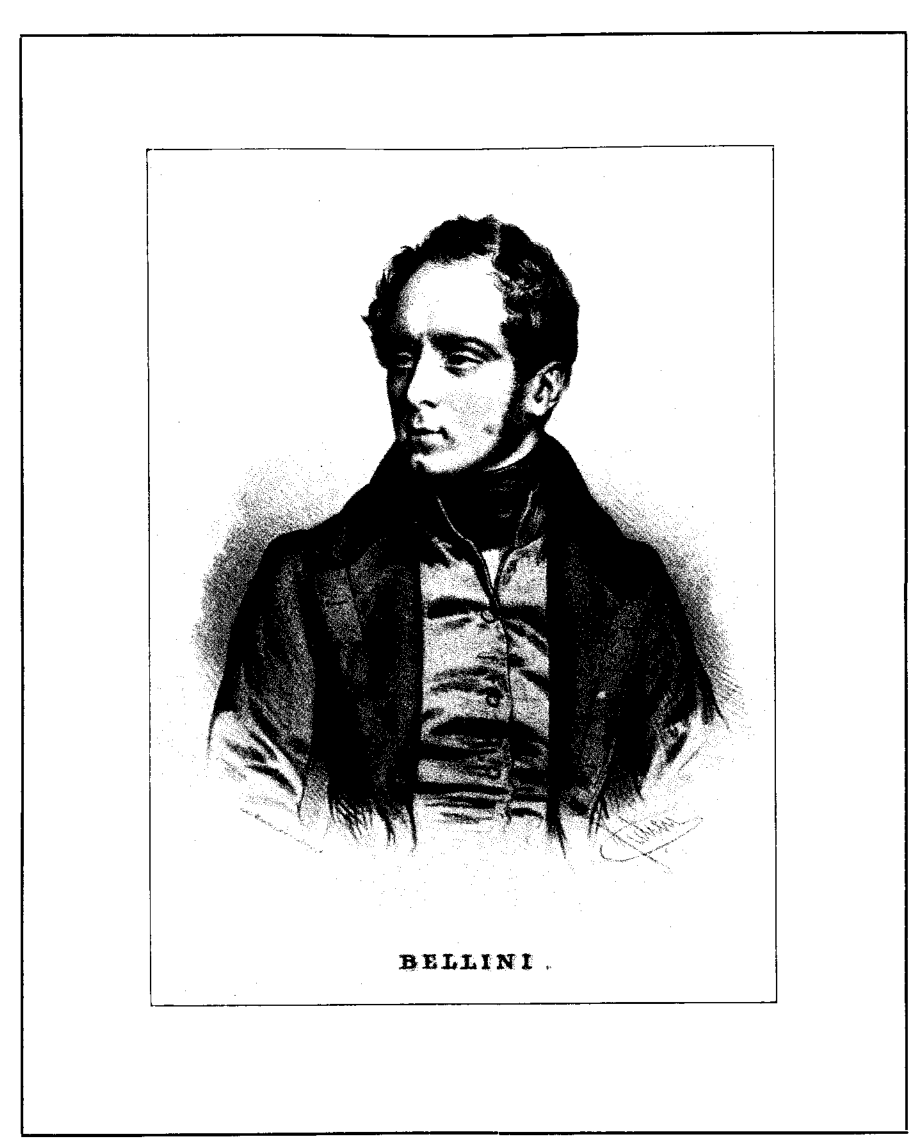
„Atlantic“ phot.

Peter Raabe



Bildarchiv „Die Musik“

Paul Graener



Bildarchiv „Die Musik“

Wagner (trotz Ansätzen im Kaisermarsch 1871: »Heil unserm König, unserm Kaiser«), Max Reger oder Richard Strauß, obwohl dieser sogar einen dahingehenden kaiserlichen Auftrag erhalten hat, bereicherten unsern vaterländischen Volksliederschatz, obwohl es hierzu nicht an Versuchen gefehlt hat. Ludwig Uhlands 1809, im Jahr der Schlacht bei Aspern, gedichtetes »Ich hatt einen Kameraden« bekam wiederum durch den schwäbischen Liedmeister Friedrich Silcher später seine unsterbliche Weise, die uns Trauersymbol der Kriegskameradschaft wurde. Im gleichen Jahre 1809 komponierte Beethoven seinen »Abschiedsgesang an Wiens Bürger beim Auszug der Wiener Freiwilligen« und das »Kriegslied der Österreicher«, deren Gedichte von Friedelberg zweifellos wenig geeignet waren, seinen Genius zu entzünden:

»Ein großes deutsches Volk sind wir, sind mächtig und gerecht.
Ihr Franken, das bezweifelt ihr? Ihr Franken kennt uns schlecht.
Denn unser Fürst ist gut, erhaben unser Mut! Süß unsrer Trauben Blut,
und unsre Weiber schön; wie kann's uns besser gehn?«

Erst einige Jahre später fand Theodor Körner würdigere Töne, wie »Gebet während der Schlacht«, von Schubert solistisch, von Weber und Fr. H. Himmel chorisch im Sinne mitreißenden Gemeinschaftsgesanges vertont. Als Antwort gegen die französierende Revolution von 1830 sang Willibald Alexis 1831 seinen »Friedericus Rex, unser König und Held..«, dem sechs Jahre darauf Karl Loewe die Töne mitgab. Als gleichzeitiges Gegenstück vertonte 1837 Friedrich Silcher Adalbert von Chamissos »Es geht bei gedämpfter Trommel Klang...«, das, wie auch »Zu Straßburg auf der Schanz...« u. a. die Tragik Deutscher und Deutschschweizer im französischen Söldnerheer und im geraubten Straßburg ergreifend zum Ausdruck bringt, zugleich eine vorweggenommene Warnung vor der Schmach französischer Fremdenlegionswerbung auf deutschem Gebiet. Das etwas wehleidige, aber noch im Weltkrieg von uns gern gesungene »Weh, daß wir scheiden müssen...« bekam durch Johanna Kinkel, die unglückliche Gattin des Bonner Professors und Achtundvierzigers Gottfried Kinkel, eine Melodie, die sich sehr schnell verbreitete. Aber die immer im Munde des Volkes lebendig gebliebenen Weisen der Freiheitskriege retteten mit ihrer markigen Sprache vor zu sentimentalem Abgleiten; so Gläsers »Flamme empor!«, neben dem Schenkendorfs »Freiheit, die ich meine« sich zugleich die Burschenschaften und emporblühenden Männergesangvereine für dauernd sicherte mit der 1818 aufgekommenen Weise von August Groos. Bedenkt man noch die unübersehbare Fülle (Schenkendorfs »Es klingt ein heller Klang...« zur Weise des Schweizer Chormeisters Nägeli, Hoffmann von Fallersleben »Frei und unerschütterlich...«), so staunt man über solch unerschöpflichen Reichtum jener Jahre.

Um so unerfindlicher muß einem bleiben, weshalb das Kaiserreich von 1871 für die Nationalhymne keine bessere Wahl traf, als die bereits von England und Dänemark in Anspruch genommene Weise des Engländers Henry Carey von 1743, eines Zeitgenossen und Rivalen unseres Händel in London. Sein »God save the King ...« hatte schon zu Textanleihen für Haydns Kaiserhymne herhalten müssen (1797). Vier Jahre früher hatte B. G. Schumacher am Text geflickt nach einem für den Dänenkönig bestimmten Liede von H. Harries, bis dann der uns dennoch so wohlbekannte und mit den Geschicken Deutschlands so lange verbundene Wortlaut zustande kam:

»Heil Dir im Siegerkranz,
Herrscher des Vaterlands,
Heil, Kaiser, Dir!«

Glücklicherweise besaßen wir noch ein umso kraftvolleres Lied, dessen sich das Volk sehr bald ohne Befehl von oben bemächtigte: das von Max Schneckenburger 1847, bei dem drohenden Franzoseneinfall, der aber nur zu einem zweisprachigen Dichter-Sängerkrieg führte, gedichtete:

»Es braust ein Ruf wie Donnerhall,
wie Schwertgeklirr und Wogenprall ...«

Die Weise von Karl Wilhelm entstand 1854 als Antwort auf den am Rhein, im französischen Straßburg, inszenierten Staatsstreich Napoleons III. von 1852. In den 1840er Jahren erwuchs aus den Kämpfen Schleswigs gegen die dänischen Übergriffe: »Schleswig-Holstein, meerumschlungen ...«, »Die Reise nach Jütland, ei die fällt mir so schwer ...« u. a. Beim Bruderkrieg 1866 entstand nach den Schlachten bei Soor, Nachod und Trautenau: »Die Sonne sank im Westen ...«, dessen Weise dann 1870 durch einen Schützen, Curt Moser, die schnell volkstümlich gewordene Umdichtung bekam: »Bei Sedan wohl auf den Höhen, es war nach blutger Schlacht ...«. Sie hätte inhaltlich wunderbar als Ausdruck des Grenzlandleides unserer Saardeutschen gepaßt, wie ihre Fassung »An der Weichsel gegen Osten ...« uns an unsere Memelländischen Brüder denken lassen sollte. Leider schlich sich bis zum Weltkriege auf verlegerischen Wegen über die Männergesangvereine so manches in unseren Volksliederschatz ein, das nur deshalb unsere Nachsicht erschleichen konnte, weil wir es mit unsern Kameraden im Feld oft gesungen haben. Aber die schönsten von den uns unvergeßlich gewordenen Liedern, die wir auf den Märschen, in Unterständen oder bei den R*uh*etagen zwischen den Stahlgewittern an den Fronten sangen, die uns zur Kameradschaft in Leben und Tod zusammenwachsen ließen, sie blieben uns unverloren, und erstanden mit dem Neuen Reich und neuen, vom Geiste der Volksgemeinschaft beflügelten Worten zu frischerem Leben denn je. Zugleich erprobte sich wieder der rastlos formende und sichtende Schaffensprozeß der Volksliedseele und schuf sich zu Melodieteilen eines von uns oft gesungenen Reservistenliedes und Kommandorufen Horst Wessels aus der

Kampfzeit, die seine erste Strophe so natürlich und packend beginnen lassen, das Lied, das zugleich mit dem Deutschlandlied alle unsere nationalen Feiern und Zusammenkünfte in weihevollem Gemeinschaftsgesang ausklingen läßt:

»Die Fahne hoch, die Reihen dicht geschlossen . . .«

DEUTSCHER SPRACHKLANG IN MOZARTS DON GIOVANNI

Von SIEGFRIED ANHEISSER-BERLIN

Wir bringen nachstehend einen Abschnitt aus dem Vorwort des Verfassers zu seiner demnächst im Deutschen Musikverlag in der NS-Kulturgemeinde erscheinenden Don Giovanni-Übersetzung.

Die Schriftleitung

Daß im »Don Giovanni« dieser Unterschied der Rasse* sich stärker ausdrückt, als in den andern von Mozart vertonten Textbüchern, vor allem im »Figaro«, hat schon im Grundcharakter der Werke eine tiefere Ursache. Figaro ist eine ausgesprochen heitere Oper, und auch Mozarts Tonsprache greift bei aller meisterlichen Gefühlsschilderung dort doch nicht so tief wie bei den auf weite Strecken tragischen Geschehnissen des Don Giovanni. Hier hat Mozart größere Aufgaben zu lösen, er steigt in Abgründe hinab, seine Sprache leuchtet in neuen bisher unbekannten Farben.

So wurde ich mir denn auch erst beim Don Giovanni im vollen Umfange über ein Hilfsmittel klar, das Mozart zur Ausschöpfung des inneren Gehaltes der Worte und mit als Träger der musikalischen Stimmung heranzieht: die Vokale der wichtigen Silben in ihrem verschiedenartigen eigenen Gehalt. Sie spielen zuweilen eine geradezu ausschlaggebende Rolle; erst sie können dem Hörer die gewollte Stimmung restlos aufzwingen, und da, wo sie nicht erhalten bleiben, wird auch die beste Übersetzung matt und fahl. Begreiflicherweise kommt es nur auf die langen Hauptnoten an, und je länger ausgehalten, je stärker betont sie sind, desto eindringlicher können sie wirken. Mozart wählt sie sehr genau, je nach der Art dessen, was er ausdrücken will. Färbt doch ein heller Vokal den Ton ganz anders als ein dunkler! Dabei braucht hell und dunkel durchaus nicht gleichbedeutend zu sein mit Freud und Leid; hell kann so gut stark und fest wie grell und schneidend wirken,

* Gemeint ist hier die verschiedene Ausdrucksweise des Deutschen und des Italieners im Aufwallen des Gefühls: die Häufung von Ausrufen wie ›perfido, scellerato, traditore, sconsigliata, mio tesoro, idol mio, o Dei‹ usf., wovon sich im Don Giovanni mehr als 200 finden, widerstrebt uns. Statt einer wörtlichen Übersetzung, die fast zwangsläufig ins Operndeutsch abgleiten würde, müssen wir eine Umformung in unser Empfinden fordern. (Näheres darüber an anderer Stelle des Vorworts.)

dunkel so gut traurig und verzweifelt wie friedlich und beglückt sein usf. in allen Abstufungen. — Der Vokal erzeugt zwar die Stimmung nicht allein, aber er kann viel helfen, sie zu tragen, wie auch sie zu stören und gar zu zerstören.

Die helle Gruppe haben wir in e, i, ä, ö, ü; ihnen gegenüber stehen die dunklen a, o, u mit den Doppellauten ei, au, eu (gesprochen a°, a° und o°). Innerhalb dieser beiden Gruppen kann jeder Einzellaut wieder seinen besonderen Charakter haben, und je genauer es dem Übersetzer gelingt, ihn an seinem Platz zu belassen, desto getreuer wird er die Stimmung, die dem Tondichter vorschwebte, nachbilden und einfangen.

Einige Beispiele mögen nun zeigen, wie Mozart verfuhr und wie wichtig es ist, ihm zu folgen; der alten Übersetzung Levis* stelle ich dabei meine neue gegenüber. Zunächst die beiden kurzen Sätze der Statue in der Kirchhofsszene:

Di rider finir*a*i pria dell'aur*o*ra.
alt: Dein Lachen wird verg*e*hn, ehe der T*a*g graut.
neu: Du lachst zum letzten M*a*l noch vor dem M*o*rgen.

Und noch eindringlicher:

Rib*a*ldo aud*a*ce! l*a*scia a'morti la p*a*ce!
alt: Verw*e*gner, entw*ei*che, gönne R*u*he den T*o*ten!
neu: Verd*a*mmter, was w*a*gst du! L*a*ß die T*o*ten hier schl*a*fen!

Im ersten Beispiel decken sich bei mir die wichtigsten, im zweiten — ein seltener Glücksfall — sogar alle betonten Vokale mit dem Urtext. Man beachte auch den Unterschied in der Wirkung von a und o in »aurora« und »pace«, beide mit dem machtvollen Quartenabstieg: das o weckt Schauder, das a gibt einen überirdischen Ausklang — einstweilen wird die Statue nicht weiter reden.

Für das Schaurige der Wirkung des o verweise ich auch noch auf das Duett der Kirchhofsszene, Takt 85:

M*o*ver mi posso appena.
alt: W*e*h, mir ist nicht geheuer.
neu: *O*h, ich bin tot vor Schrecken.

sowie auf das sich gar durch fünf Takte hinziehende tiefe o im II. Finale Takt 707—711:

ah, certo è l'ombra che l'incontr*ò*.
alt: Das war der Schatten, den sie ges*e*hn.
neu: Das war der Schatten, vor dem sie fl*o*h.

Im Gegensatz zu dem o in tiefer Lage kann dieser Vokal in hoher Lage sehr wohl etwas Majestätisches haben, wie in der Leporello-Arie Nr. 4, Takt 113-15.

è la grande maest*osa*.
alt: große liebt er gravit*ä*tisch (majest*ä*tisch).
neu: bei der Großen will er H*o*heit.

---

* Auch die vielen andern Übersetzungen, die ich durchgesehen habe, nehmen auf die Vokale im Sinne des Folgenden keine Rücksicht.

Das ist in der Wirkung viel überzeugender als das quäkende ä.

Der an sich schönste Vokal, das a, ist etwas zum Allerweltsmittler für hohe schöne Töne geworden, wo es weniger auf die besondere Stimmung als darauf ankommt, den Glanz der Kehle des Sängers zu zeigen. Vor allem herrscht er in den Koloraturen fast unbestritten und wird hier nur gelegentlich in der Entführung und der Zauberflöte vom i verdrängt, worauf schon Waltershausen in seiner geistvollen Zauberflöten-Abhandlung und Hermann Killer in seiner scharfsinnigen stilkritischen Studie über »Die Tenorpartien in Mozarts Opern« hingewiesen und zugleich die Erklärung gegeben haben, daß die ersten Darsteller des Belmonte und des Tamino (Adamberger und Schack) ausgesprochene i-Sänger waren. Hier gab also nur die Stimmtechnik den Ausschlag. Immerhin bleibt dem a von seinem machtvollen strahlenden Eigenwert noch genug, um seine vorwiegende Verwendung auf Höhepunkten großer Gefühle auch innerlich zu rechtfertigen.

Die dunkelste Farbe gibt begreiflicherweise das u, das seinen Platz demnach auch besonders auf tiefen Noten hat; so bei den Worten des Komturs in Takt 468 des II. Finales:

altra brama quaggi*ù* mi guido.
alt: riefen heute her*a*b mich zu dir.
neu: hat von da mich her*u*nter geführt.

Und gleich darauf Takt 499f.:

verr*a*i t*u* a cenar meco?
alt: wirst m*e*in Mahl *au*ch du nun teilen?
neu: und s*a*g, ob d*u* auch zu mir kommst?

Unnachahmbar bleibt bei der ersteren Stelle die fünfmalige ununterbrochene Häufung des a vor dem u »*a*ltr*a* br*a*m*a* qu*a*ggi*ù*«, zugleich ein Beleg dafür, wieviel leichter es der Italiener mit klangvollen Vokalen hat als der Deutsche. Ein u auf hoher Note ist verhältnismäßig selten; immerhin findet sich ein hohes g in der Ottavio-Arie Nr. 21 (B-dur), Takt 38, auf n*u*nzio, ein hohes as im I. Finale, Takt 584, auf f*u*lmine, ein hohes a gar in der Anna-Arie Nr. 10, Takt 75, auf f*ù* (die beiden letzten von Mozart vielleicht mehr hingenommen als gewünscht).

Das i hat oft etwas Eindringliches, Schneidendes an sich, es wird gern in mittelhoher Lage angewandt, so von Elvira im II. Finale, Takt 264f.:

Che v*i*ta cangi!
alt: Ents*a*g der Sünde!
neu: Geh *i*n dich, höre!

Ähnlich die klägliche Todesangst Leporellos im Sextett Nr. 19, Takt 107 und 110:

viver lasciate m*i*.
alt: der, den ihr sucht, ist we*i*t.
neu: lasset das Leben m*i*r.

Hier hätte für den oberflächlichen Blick Mozart den Höhepunkt eher auf das »lasciate« legen können; er wollte aber offenbar die grelle Wirkung des i

ausnutzen. Hierher gehört auch die Feststellung, die Abert (II, 483, Anm.) im ersten Begleiteten Rezitativ der Donna Anna — allerdings ohne sie nun auch schlüssig zu begründen — macht, daß nämlich Mozart in dem häufig wiederkehrenden Ausruf »mio padre« oder »padre mio« immer wieder den Nachdruck auf das »mio« legt, also das i und nicht auf das a von »padre«. Auch das e bevorzugt nicht die höchsten Töne. Charakteristisch verwendet ist es u. a. bei der Todesangst Leporellos im II. Finale, Takt 413:

Io tremo.
alt: Ich b*e*be.
neu: Ich g*e*h nicht.

In anderem Sinne bei Giovanni, ebenfalls im II. Finale, Takt 513:

Ho f*e*rmo il core in petto.
alt: Noch n*ie* hab ich gezittert.
neu: Ich st*e*h zu meinen Worten.

Meine Formung gibt die eiserne Entschlossenheit des Helden außerdem schon durch das Bejahen besser wieder, als es die alte Verneinung kann. Noch eine besondere Art, die Vokale auszunutzen, kann ich hier nicht übergehen: Mozart behandelt begleitende Stimmen gelegentlich fast orchestral. Im Terzett beim Tode des Komturs ist das, was Leporello zunächst singt, gänzlich nebensächlich:

Qu*a*l misfatto! Qu*a*l eccesso!

Nicht nebensächlich ist aber der Zusammenklang; die langen Noten, die die Silbe »qual« beide Male zuerteilt bekommt, müssen den dunklen Vokal a behalten und dürfen nicht grell oder gar quäkend aus der überaus gedeckten Stimmung hervorstechen. Es kann also nicht heißen:

alt: W*e*lch Verbrechen, w*e*lch ein Frevel! sondern
neu: W*a*s geschah hier, w*a*s verbrach er?

Ganz ähnliches gilt vom Geisterchor im II. Finale Takt 563ff.

T*u*tto a tue colpe è poco,
vi*e*ni, c'è un m*a*l peggior.
alt: F*u*rchtbar sind d*ei*ne Sünden,
Schl*i*mmres noch h*a*rret d*ei*n.
neu: N*u*n wird es dir vergolten,
*E*wig gehörst du *u*ns!

Mozart schreibt ausdrücklich »con voci cupe«, also: »mit dumpfer Stimme« vor. Hier braucht man die Worte kaum zu verstehen, die Stimmen wogen mit dem Orchester durcheinander, nur das »Vieni« dringt mit hellem Vokal durch: »Komm her!« Mit Ausnahme dieser beiden Silben müssen daher dunkle Vokale vorherrschen. Eine Verkennung der Absichten Mozarts wäre es, den unterirdischen Chor (»di sotterra«) möglichst scharf herausklingen zu lassen und die Chorherren etwa, wie ich das erlebte, im Orchester aufzustellen.

Zum Schluß wird man sich die Frage vorlegen, ob wohl zwischen Mozart und seinem Textdichter ein Übereinkommen über die Wahl der Worte und

Vokale bestanden hat. Irgendein Zeugnis hierüber besitzen wir nicht; doch ist es mir sehr wahrscheinlich, daß der Textdichter schon im voraus in etwa daran denken sollte. Besonders die Beispiele des Komturs und des Geisterchors legen solche Vermutungen nahe. Ebenso gilt das vom Sextett Nr. 19 und zwar für die ernste Episode zwischen Don Ottavio und Donna Anna, Takt 30—60.
Für den Übersetzer bedeutet die Rücksicht auf die Wahl der Vokale eine neue, fast untragbare Belastung. Es gebietet sich daher von selbst, daß er sich nur bei wirklich wichtigen Stellen dem anpaßt, zumal ja auch nur da die Vokale diese Rolle spielen. Ganz verkehrt wäre es, wollte er nun überall Vokale angleichen, etwa Melodien, wie der ersten Strophe des »Non più andrai« des Figaro (Nr. 10). Hier läßt ein ausgesprochener punktierter Rhythmus, der die ganze Melodie durchläuft, kaum einen Höhepunkt aufkommen, mit Ausnahme vielleicht des einen auf riposo, wo es wirklich ganz gleichgültig ist, was für ein Vokal da steht.
Nur das ist eine treue Übersetzung, die immer im Wesentlichen treu ist. Das kann in einer Stelle der Vokal sein, an einer anderen kommt es auf den genauen Wortlaut, ja auf ein Wort an, an wieder einer anderen nur auf den Sinn, der mit ganz anderen Worten als denen des Urtextes wiedergegeben werden muß, oder auf die Betonung oder auf den Reim usf. Und darin zeigt sich nicht zuletzt der brauchbare Übersetzer, daß er erfaßt, was in jedem Falle echte »Treue« bedeutet.

NEUE WEGE DER MUSIKALISCHEN FUNKKRITIK

Von KURT HERBST-HAMBURG.

Wir wurden kürzlich gefragt, welchen Weg wohl die musikalische Funkkritik beim kommenden Fernsehen gehen würde; denn Fernsehen sei ja etwas Neues und müsse demnach auch eine Neugestaltung der Funkkritik mit sich bringen. Hierbei beschäftigte man sich also mit der Nachfolgerschaft einer Kritikform, nämlich der Funkkritik, die selbst noch gar nicht genügend ausgebaut ist und viel intensiver entfaltet werden muß, ehe sie überhaupt reif ist, von einer anderen, neuen Form abgelöst zu werden. Denn anderenfalls könnte man sonst leicht behaupten, lediglich das Fernsehen habe uns der weiteren Sorge um einen organischen Ausbau der Funkkritik enthoben, während wir doch in Wirklichkeit darauf hinarbeiten müssen, auch von seiten der Funkkritik im geistigen Sinne das Fernsehen und die mit dem Fernsehen verbundene Kunstkritik vorbereiten zu helfen.

Um also Gegenwartsaufgaben und zukünftige Entwicklungslinie sinnvoll zu paaren, wollen wir zunächst einmal ganz kurz das Wesen hier der Funkkritik und dort das des kommenden Fernsehens betrachten und dabei in erster Linie auf das Gemeinsame beider Formen bedacht sein. Wir beginnen damit — wohlgemerkt — nicht mit den allgemeinen Fragen der Kritik, obwohl man im Kreise der Funkpresse hier und da noch gern über die Aktualität der funkischen Kunstkritik Erörterungen anstellt, wir setzen vielmehr die Bedeutung und Notwendigkeit der Kunst- und Musikkritik für unsere Kulturentwicklung voraus und wenden uns materialiter gleich dem Gebiete der Musik zu. Es ist dabei bekannt, daß die Konzert- und die musikalische Theaterkritik einem musikalischen Kunstwerk dient, das dem Zuhörerkreis durch singende und (oder) spielende Künstler unmittelbar vorgestellt wird. Die Kritik nimmt dieses unmittelbare Kunsterlebnis zum Ausgangspunkt der Betrachtung oder geht von den Bedingungen der unmittelbaren Musikwahrnehmung aus, prüft die künstlerisch-fachlichen Werte nach und ordnet sie in bestimmter Weise in die Linie des musikalischen Zeitgeschehens ein. Die musikalische Funkkritik bewegt sich zunächst in gleichen Bahnen, unterscheidet sich aber bald von der Musikkritik der sogenannten öffentlichen Musikpflege dadurch, daß sie dieses Verhältnis von Musikdarstellung und Musikwahrnehmung nicht unmittelbar vorfindet, denn hier sind Künstler- und Hörerschaft durch Mikrophon und Lautsprecher räumlich getrennt, und die Funkkritik muß daher gewisse Erfahrungen aus dem öffentlichen Musikleben zugrunde legen, die besonders erprobt sind und in jedem Fall auch hier ein ursprüngliches Musikerleben garantieren, wo sich beide Teile, Künstler und Publikum eben nicht sehen. Andererseits diktiert die funkische Form dem musikalischen Kunstwerk oftmals Bedingungen, die in dem Begriff der Mikrophoneignung zusammengefaßt werden und nun auf ihre Art die weitere Musikgestaltung beeinflussen können. Hier hat die musikalische Funkkritik die Aufgabe, diese Einflüsse nach allgemein musikalischen Gesichtspunkten zu werten und sie gegebenenfalls der allgemeinen Musikpflege weiterzuleiten. Damit haben wir die wichtigsten Aufgaben der Funkkritik zusammenfassend festgestellt — Aufgaben, die uns auch beim kommenden Fernsehfunk weiter beschäftigen werden. Denn auch das Fernsehen ist letzthin auf dem mittelbaren Künsterleben aufgebaut und bringt überdies gegenüber dem Rundfunk noch sogar durch die Einbeziehung des Bildfunks erhebliche Erleichterungen (die nach den Worten des Reichssendeleiters natürlich zuerst dem literarischen Gebiet zukommen werden). Dies ist bereits Grund genug, diese besonderen Aufgaben der musikalischen Funkkritik in dieser Richtung hin nicht nur künftighin schärfer zu erfassen, sondern ihnen auch eine größere organisatorische Unterstützung angedeihen zu lassen.

Im Hintergrunde solcher Reformforderungen hat die exakte Verwaltung des

Funkmusikalischen zu stehen — eines Begriffes, der sowohl in das Funkische und Funktechnische wie in das Allgemeinmusikalische zugleich hineinspielt. Wir hören zum Beispiel am Lautsprecher nicht die Musik, wie sie im Konzertsaal oder im klanglich gedämpften Funkraum erklingt, sondern eine musikalische Wiedergabe, die stets von funkischen Einwirkungen begleitet ist. Hier liegt bereits bereits ein besonderes Beobachtungsgebiet für die Funkkritk, indem sie dem Sender gegenüber mehr das Funkische und dem breiteren Funkhörerkreis gegenüber mehr das musikalische Ergebnis kritisch aufzeichnet. Denn bei den heutigen Besetzungsverhältnissen ist ja im Funk die künstlerische Linie der Interpretation allgemein gesichert.

Nach der anderen, rein musikalischen Seite hin spiegelt sich im sehr umfangreichen Funkprogramm unser gesamtes Musikleben wieder. Die Funkkritik kann hier natürlich nicht auf den ganzen Problemkreis der öffentlichen Musikpflege eingehen, sie ist, wenn wir das Wort »Wiederspiegeln« einmal als Vergleich aufnehmen wollen, mehr auf das Wie des Spiegelbildes gerichtet und kann im Anschluß an die Haltung und die Ergebnisse der öffentlichen Musikpflege den sich spiegelnden Gegenstand sogar bisweilen als gegeben voraussetzen. So lesen wir beispielsweise diesmal in unserer Musikchronik des deutschen Rundfunks, daß sich der Reichssender Frankfurt mit zeitgenössischen Opernquerschnitten beschäftigte, die geeignet sind, auch einem breiteren Funkhörerkreis einen Einblick in das zeitgenössische Opern schaffen zu gewährleisten. Wir beschränken uns bei dieser Darstellung auf die Absichten und Ergebnisse dieser Übertragungsform. Es würde jedoch zu weit führen, wollten wir nun in diesem funkmusikalischen Bericht direkt auf die unmittelbare Opernaufführung selbst zurückgreifen. Hier können wir uns auf den Bericht und die Stellungnahme unseres allgemeinen Musikteils verlassen, und zwar deshalb, weil die Zusammenarbeit zwischen dem Musikalischallgemeinen und dem Funkmusikalischbesonderen auf den Voraussetzungen einer musikalisch grundsätzlichen Übereinstimmung überhaupt aufgebaut ist.

Diese grundsätzliche Übereinstimmung erwähnen wir aus dem Grunde, weil sie überhaupt den Begriff des Funkmusikalischen mitbildet und so zu den organisatorischen Voraussetzungen der musikalischen Funkkritik einmal notwendig werden muß. Es kann deshalb nicht fördernd sein, wenn die funkmusikalischen Aufgaben insbesondere der Kunstkritik bald auf das Gebiet des rein Funkischen und bald auf das Gebiet des rein Musikalischen geschoben werden. Wohl handelt es sich in den meisten Fällen um besondere musikalische Aufgaben, die aber eben mit dem Funk zusammenhängen und ohne organisatorische und materiale Beteiligung des anderen Mitbeteiligten einfach nicht gelöst werden können. Das gleiche gilt auch im umgekehrten Sinne, wonach das Funkmusikalische zum notwendigen Bestandteil des gesamten Musiklebens gehört.

Wenn wir so unter dem Titel »Neue Wege der musikalischen Funkkritik« zunächst wichtige organisatorische Voraussetzungen fordern, die zugleich eine Klarstellung des funkmusikalischen Geltungsbereichs mit sich bringen, so erhoffen wir mit diesen Voraussetzungen eine erhebliche Erleichterung für neue Wegmöglichkeiten. Denn erfahrungsgemäß haben bisher nur Einzelne auf getrennten Plätzen die Entwicklungsmöglichkieten der musikalischen Funkkritik behauptet und haben ihre Einzelarbeit mit einem erheblichen Aufwand von Kräften bezahlen müssen. Und dort, wo dann der Anschluß an Stellen gesucht wurde, die für das Musikalische oder das rein Funkische betontermaßen einzutreten haben, scheiterten derartige Reformbestrebungen an der Meinungsverschiedenheit über die Grenzen und Kompetenzen des Funkmusikalischen. Um bei dieser Gelegenheit den Kreis des Funkmusikalischen in Verbindung mit der Funkkritik methodisch zu belegen, so streiften wir bereits den Zusammenhang zwischen dem Allgemeinmusikalischen und dem Funkmusikalischen in unserer Zeitschrift. Eine solche Verbindung muß nun auch den Gegenpol nach der funkorientierten Seite haben, den wir — zeitungspolitisch ausgedrückt — in der Funkpresse finden, in der dann wiederum der Zusammenhang zwischen dem Funkischallgemeinen und dem Funkischmusikalischen gestiftet wird. So ließen sich auch hierbei wertvolle Erfahrungen zusammentragen, die ebenfalls zu einer organisatorischen Festigung drängen.

Um nun in die Ausbaumöglichkeiten der musikalischen Funkkritik selbst zu steigen, so möchten wir zunächst auf den Gedanken eines funkmusikalischen Lexikons hinweisen, bei dem es für uns galt, die Eigenarten musikalischer und funkischer Zusammenwirkungen in allgemein verständlicher Begrifflichkeit aufzuweisen und der breiteren Funkhörerschaft zu sagen, wo einmal die Gründe der funkmusikalischen Einheit liegen und wo dann die einzelnen Hauptlinien hier das Musikalische und dort ins Funkische bzw. Funktechnische abzweigen.

Wie wird der Funkhörer weiter mit der Überfülle des funkmusikalischen Programmangebotes fertig? Hier machten wir gute Erfahrungen mit der Form einer sichtenden musikalischen Programmvorschau, die sämtliche Musiksendungen der Woche nach ihrem verschiedenen Gehalt und dem Grade ihrer Verständlichkeit zusammenfaßt und durch die Beigabe allgemeingültiger kritischer Bemerkungen den Hörer erziehen will, eine seiner bebestimmten Geschmacksrichtung entsprechende Hörfolge aus den zehn deutschen Senderprogrammen sich selbständig zusammenzustellen.

Ein wichtiges Gebiet ist dann die funkmusikalische Bildberichterstattung, deren Verbesserung und fachliche Durchsetzung mit zu den dringlichsten Reformarbeiten der Funkkritik gehören müssen. Gehen wir mit Recht davon aus, daß gerade der Bilderdienst der Funkzeitschriften zu dem beinahe einzigen Anschauungsmaterial der Lautsprecherwahrnehmung gehört, so

ist es dann eine Unmöglichkeit, wenn eine Funkzeitschrift anläßlich eines größeren Funkorchesterkonzerts die Porträtaufnahme eines einzelnen Bratschers brachte mit dem Zusatz »Herr X. Y. wirkt bei dem Orchesterkonzert vom ... mit«. Gewiß hat auch dieser Musiker seine musikalische Aufgabe zu erfüllen, wird es aber selbst einsehen, daß durch die Abbildung seines Porträts das Wesen der Sinfonie in keiner Weise bildlich näher gebracht werden kann. Im Vordergrunde steht die Sinfonie als Ganzes und nicht das Bild eines einzelnen Orchestermusikers, das nun zufällig auf den Schreibtisch des Bildredakteurs kam. Wie hat sich nun hier die funkmusikalische Kritik zu verhalten?

In jedem Musikstück steckt ein bestimmter Lebensausdruck, eine bestimmte Haltung, die in diesem Falle durch den Dirigenten dargestellt und so auch dem Orchester vermittelt wird. Das soll nun keine Aufforderung sein, eine x-beliebige Porträtaufnahme vom Dirigenten zu bringen, sondern soll heißen, den Zusammenhang zwischen Dirigenten und der betreffenden Sinfonie sinnvoll herzustellen. Wir beobachten so mit der Kamera den Dirigenten bei einer Probe oder einer Sendung und suchen die Momente festzuhalten, die sowohl für das Orchester als auch damit zugleich für den Hörer und Leser am wirksamsten und charakteristischsten sind. Der Dirigent wird gleichsam nach dirigier- und orchestertechnischen Gesichtspunkten an Hand der Partitur photographiert. Wir werden auf diesen Gedanken noch gesondert zurückkommen, weil wir damit, wie wir es an Hand von Aufnahmen zeigen wollen, überhaupt die Kritik über das Wesen eines Dirigenten typisch und augenscheinlich ergänzen können.

Greifen wir noch einen anderen Gedanken neuer Wegmöglichkeiten heraus, und zwar im Zusammenhang mit unserer Bemerkung, daß die musikalische Funkkritik wertvolle funkeigene Ergebnisse auch der allgemeinen Musikpflege nutzbar machen soll. Im übertragenen Sinne gehört hierher der Künstleraustausch zwischen Rundfunk und öffentlicher Musikpflege. Wir könnten hier eine Reihe von hervorragenden Dirigenten, Solisten und Kammermusikvereinigungen des Rundfunks aufzählen, die sich danach sehnen, in größeren Zeitabständen einmal nur den Funksaal mit dem Konzertsaal oder der Opernbühne zu vertauschen. Die betreffende Konzertvereinigung oder Bühne würde dann den Leistungsausgleich durch ein entsprechendes Gegengastspiel im Rundfunk herbeiführen. Daß hier unendliche Bereicherungsmöglichkeiten der beiderseitigen Musikprogramme liegen, braucht nicht im einzelnen näher begründet zu werden. Soweit der Verfasser richtig unterrichtet ist, wurden schon öfters ähnliche Anregungen seitens der Funkkritik gegeben, ohne aber eine entsprechende Resonanz zu finden. So scheinen auch hier organisatorische Voraussetzungen zu fehlen oder bisher nicht in Erscheinung getreten zu sein. Denn selbst wo wir im offiziellen Rahmen derartige Vorschläge im Einzelfall mitverwirklichen konnten, wurde

diesen Vorschlägen die grundsätzliche Auswertung und Weiterentwicklung vorenthalten.
Es würde unserem Thema rein äußerlich vielleicht mehr entsprechen, wenn wir die Reihe unserer Vorschläge fortsetzen. Jedoch glauben wir sinnvoller zu handeln, wenn wir mit dem Hinweis schließen, daß die einzelnen Ausbaumöglichkeiten erst dann einen Zweck haben, wenn sie einen bestimmten Ausgangspunkt und einen bestimmten Zielpunkt haben. Diesen Ausgangspunkt sehen wir in einer organisatorischen Sammlung funkmusikalischer Bestrebungen, wie wir sie hier pars pro toto im Begriff der musikalischen Funkkritik zusammengefaßt haben. Wir möchten dabei nicht verfehlen, für das Interesse zu danken, das uns die verschiedensten Stellen weitgehendst entgegenbringen. Jedoch liegt über allen Äußerungen ein leiser Zweifel über die Bedeutung des Funkmusikalischen — ein Zweifel, den wir gern mit diesen kurzen Darlegungen umgestoßen haben wollen.

MUSIK UND HÖHERE SCHULE

Von KARL REHBERG-BERLIN

»Alles, was der Mensch zu leisten unternimmt, es werde nun durch Tat oder Wort oder sonst hervorgebracht, muß aus sämtlichen vereinigten Kräften entspringen; alles vereinzelte ist verwerflich.« Mit diesen Worten charakterisiert Goethe in »Dichtung und Wahrheit« die Bestrebungen des Königsberger Philosophen Hamann, dem Herder Entscheidendes verdankt und der durch Herder wiederum auch Goethe beeinflußt hat. Dieses Wort gibt gleichzeitig für Goethes eigene Lebensgestaltung eine treffende Charakteristik. Uns Heutigen bedeutet es ebenfalls viel, wenn es auch nicht darauf hinweist, daß die darin zum Ausdruck kommende Haltung nur auf völkischer Grundlage möglich ist. Auch wir wollen gegenüber der mechanisierten und erstarrten Zivilisation, die das Leben in einzelne, streng abgeschlossene Gebiete trennt, zu den gesunden Quellen zurückkehren und suchen in der Pflege eines alle Stände verbindenden Volkstums zu einem wertvolleren Dasein zu kommen. Ganz besonders bedeutungsvoll ist das Goethewort schließlich für den Erzieher. Denn das Kind und der heranwachsende Mensch, mit dem er zu tun hat, lebt ja noch dieses ungeteilte Leben als eine Selbstverständlichkeit, und es ist dem Erzieher oft eine schmerzliche Pflicht, die Jugend zu vereinzelten Leistungen bringen zu müssen. Wo immer in der Schule ein Konflikt zwischen Lehrer und Schüler entsteht, da geht er letzten Endes auf diese verschiedenen Lebensformen zurück: hier der Erwachsene, der in einem gleichförmig geregelten, durchrationalisierten Ablauf seines Daseins steht, und dort der Jugendliche, der sich mit seinem ganzen

Wesen, mit seinen »sämtlichen vereinigten Kräften« dem Leben ungebunden hingeben will.
Auch in seinen Gedanken über Erziehung fordert Goethe, es müsse das, was der Mensch an Anlagen und Fähigkeiten mitbringt, zu einer ausgeglichenen, organisch gegliederten Einheit entwickelt werden. Der Musik kommt dabei eine entscheidende Bedeutung zu. Im zweiten Buch von Wilhelm Meisters Wanderjahren heißt es: »Bei uns ist der Gesang die erste Stufe der Ausbildung; alles andere schließt sich daran und wird dadurch vermittelt«. Und weiter: »Deshalb haben wir denn unter allem Denkbaren die Musik zum Element unserer Erziehung gewählt; denn von hier laufen gleichgebahnte Wege nach allen Seiten.«
Diese grundlegende Bedeutung, die Goethe und mit ihm einige führende Pädagogen des Pestalozzi-Kreises der Musik gegeben haben, blieb als ein Idealbild bestehen und fand nicht seine Verwirklichung. Die Musik hatte während des 19. Jahrhunderts an den Schulen nur wenig Bedeutung. Sie stand außerhalb des eigentlichen Unterrichtsstoffes, der in erster Linie eine Ausbildung der intellektuellen Kräfte unter Heranziehung der sprachlichen und mathematisch-naturwissenschaftlichen Disziplinen erstrebte. Obwohl vor der Jahrhundertwende eine Persönlichkeit wie Hermann Kretzschmar auf die Gefahren aufmerksam machte, die der gesamten deutschen Musikkultur aus dem Tiefstand der Schulmusik erwachsen, wurde die Musik bis in die Nachkriegsjahre zu den »technischen Fächern« gerechnet und als Nebensache behandelt. Allmählich nahm auch bei den Pädagogen der anderen Disziplinen das Verständnis für die Eigenart und die Bildungswerte des Musikunterrichts zu, je mehr man danach strebte, im sprachlichen und deutschkundlichen Unterricht bei der Jugend neben der grammatisch-historischen Seite auch den Sinn für den künstlerischen Gehalt dieser Stoffe zu wecken, und je mehr man erkannte, daß alles Unterrichten ein schöpferisches, also künstlerisches Tun ist.
Die Schulreform von 1925 versuchte, den Musikunterricht auf neue Grundlagen zu stellen, nachdem schon vorher die Ausbildung der Musiklehrer erweitert und dem Bildungsgang der wissenschaftlichen Lehrkräfte gleichgestellt war. Es wurde ihm die Aufgabe zugewiesen, über das praktische Musizieren hinaus auch eine Einführung in die Kunstmusik zu geben. Die Richtlinien, die für die Stoffauswahl und die methodische Behandlung maßgebend waren, enthielten ein überreiches Pensum, das die notwendigen jugendpsychologischen Voraussetzungen wenig berücksichtigte und das historische Moment zu sehr in den Vordergrund stellte. Diese Ideen konnten sich schon aus äußeren Gründen nicht auswirken, denn die Stundenzahl war so gering bemessen, daß entweder viele Klassen gar keinen Musikunterricht erhielten oder nur, wenn man mehrere zusammenfaßte. Es ist verständlich, daß bei solchen Kombinationen, bei denen der Lehrer die einzelnen Schüler

kaum persönlich kennen lernte, der Bildungsgehalt der Musik nur sehr unvollkommen ausgewertet werden konnte.
Seitdem der Nationalsozialismus die Staatsmacht übernommen hat, ist eine durchgreifende äußere Neugestaltung der Lehrpläne und der Stundenverteilung noch nicht erfolgt. Doch ist auch von dem völkischen Weltbild aus die Musik als ein unentbehrliches Bildungsgut anzusehen. Neben der Ausbildung des Körpers und des Verstandes soll auch die Pflege der seelischen Anlagen, die nicht zuletzt dem deutschen Menschen seinen Wert geben, erfolgen. In der Musik spiegelt sich der Charakter unseres Volkes in einzigartiger Weise. Während z. B. der Romane in ihr nur ein sinnlich-vitales oder intellektuelles Erleben findet, verbindet der Deutsche seelische Tiefe mit einer ins Transzendente weisenden geistigen Durchformung des Tonmaterials. Der deutschen Kunstmusik, die in ihrer thematischen Substanz die Beziehung zum Volkslied nicht verliert, können die anderen Kulturstaaten nichts Ebenbürtiges an die Seite setzen. Sie hat dazu beigetragen, für den so oft verkannten deutschen Menschen im Ausland Verständnis zu erringen.
Der Musikerzieher hat das, was an den Schülern seine bildende Kraft erweisen soll, sorgfältig daraufhin zu prüfen, ob es der seelischen Struktur des Jugendlichen entspricht. Denn nur, wenn es dessen Fähigkeiten gemäß ist, kann es von ihm innerlich verarbeitet werden, und darauf hat der Kunstunterricht besonderen Wert zu legen. Aber der Schüler muß gleichzeitig vor Probleme gestellt werden, die für ihn neu sind und an denen er sich emporarbeiten kann. So ist der Erfolg des Unterrichts entscheidend abhängig von der richtigen Auswahl des Stoffes.
Das Kind, das in die unterste Klasse der höheren Schule kommt, ist von einem ungeheuren Betätigungsdrang erfüllt. Es stellt sich noch ganz in die Musik hinein, setzt sie am liebsten in Körperbewegungen um. Man hat also hier das Singen durchaus in den Vordergrund zu stellen. Das deutsche Volkslied umfaßt Weisen in überreicher Zahl, die für dieses Alter geeignet sind. Das aus dem völkischen Geschehen der Gegenwart geborene Lied ist selbstverständlich auf allen Stufen zu pflegen. Durch Heranziehung der instrumental begabten Schüler läßt sich das Klassenmusizieren mannigfach ausgestalten.
Das Interesse der Schüler ist in diesem Alter gleichzeitig dem Realen, dem Intellektuellen zugewendet; das zeigt sich in einer verhältnismäßig großen Lernfreudigkeit. Wie die sprachlichen Fächer dies zur Aneignung eines Vokabelschatzes ausnutzen, so der Musikunterricht zur Einführung in das Tonsystem, das dem kindlichen Fassungsvermögen viele Schwierigkeiten bietet. Eine Einigung über die Verwendung der Hilfsmittel, die hierzu am besten geeignet sind, hat sich bisher nicht erzielen lassen. Die Musiklehrer haben sich in jahrelangem Streit um die Frage der Tonsilben und der Handzeichen in feindliche Lager getrennt. Tatsächlich vermag jede Methode auf bemerkenswerte Erfolge hinzuweisen, wenn sie von einer befähigten Lehrer-

persönlichkeit vertreten wird. Es ist jedenfalls eine ungeheure geistige Leistung, wenn ein Kind, das sich den Aufbau des Notensystems nicht an einem Instrument erarbeitet, eine schriftlich niedergelegte Melodie selbstständig und sicher in Tonvorstellungen übertragen kann. Diese Fähigkeit stellt sich nur als Ergebnis einer intensiven Übung ein und läßt sich nur erreichen, wenn dem Musikunterricht in der Unterstufe hinreichend Zeit zur Verfügung steht. Die Einführung in das Schriftbild ist gleichzeitig zu einem Weg in die melodischen, rhythmischen und harmonischen Elemente unseres Tonreichs auszugestalten. Man wird danach streben, Liedgesang und Musiklehre miteinander zu verbinden, wobei zu beachten ist, daß man keine Lieder nur aus methodischen Gründen heranzieht.

In der Mittelstufe ändert sich die seelische Struktur der Schüler ganz erheblich. Zunächst betont er noch nach außen hin seine Sicherheit und sein Kraftgefühl. Dann aber durchschüttelt ihn ein neues Erleben mit großer Gewalt, das er möglichst tief in sich zu verbergen sucht. Er kann es verstandesmäßig noch nicht fassen und sucht gerade oft in der Kunst einen entsprechenden Ausdruck. Man wird in diesen Klassen also zunächst die Landsknechts-, Fahrten- und bündischen Lieder bevorzugen. Es ergibt sich da die häufig schwer zu lösende Aufgabe, die ursprüngliche Lebenskraft, die die Jungen in ihr Singen hineinlegen, zu erhalten und sie dabei doch von dem stimmschädigenden Schreien zu einer gewissen kulturvollen Singart zu gewinnen. Dann führt man sie weiter in die Kunstmusik hinein, die sie bisher nur durch Tänze, Märsche und liedmäßige Instrumentalsätze kennen lernten. Die musikalische Ausdrucksform, die den Schülern dieser Entwicklungsstufe am meisten zusagt, ist die Ballade und auch sonst alle Musik, die einen rhapsodischen Charakter trägt und in die sie ihre innere Aufgewühltheit hineinlegen können. Das Gefühl für den Wert oder Unwert einer Musik ist dabei noch kaum vorhanden.

In der Oberstufe erringt der Schüler wieder eine gewisse Ausgeglichenheit. Er ist auch jetzt für künstlerische Werte durchaus empfänglich, wenngleich er noch immer Werke mit pathetischem Charakter, mit großer äußerer Bewegung bevorzugt und sich nur langsam dahin entwickelt, ein Musikwerk als geistig geformten Organismus und in seiner Verflochtenheit mit einer bestimmten kulturgeschichtlichen Lage anzusehen und es in aktivem, disziplinierten Hören auch von einer objektiveren Seite zu erleben. Der Musiklehrer hat auch auf dieser Stufe in erster Linie die Schüler mit dem Kunstwerk selbst vertraut zu machen und seinen seelisch-ethischen Gehalt herauszustellen; alles Geschichtliche ergibt sich gewissermaßen nebenbei von selbst, wenn auch der Schüler ein Bild davon erhalten muß, in welcher Weise sich die Musik in die deutsche Gesamtkultur der Vergangenheit und Gegenwart einfügt. Nicht im Wissen von Tatsachen, sondern in der Erlebnisfähigkeit der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten liegen die fördernden

Kräfte. Der Stoff ist hauptsächlich der klassisch-romantischen Zeit zu entnehmen; auch Bach und Händel werden eingehend besprochen, während die frühere Entwicklung nur beispielhaft und nur in den Gebieten, die ihre Lebenskraft bis heute bewahrt haben oder zu grundsätzlichen Fragen Anlaß geben, heranzuziehen ist. Bei der methodischen Behandlung hat man vor allem zu berücksichtigen, daß ein starres Schema zu vermeiden ist. Versucht man dem Unterricht im allgemeinen eine künstlerische Form zu geben, dann gilt das für den Musikunterricht ganz besonders.

Ein wesentlicher Teil der Schulmusikerziehung spielt sich ferner im Chor und im Orchester ab. Diese beiden Musiziergemeinschaften nehmen im Schulleben eine Sonderstellung ein, indem sie meistens einem bestimmten äußeren Ziel zuarbeiten und ihre Tätigkeit bei Festen und Feiern vor die Öffentlichkeit der Schulgemeinde stellen. Da die Unterbrechung der alltäglichen Arbeit durch national begründete festliche Veranstaltungen bewußt als ein wichtiger Erziehungsfaktor eingesetzt wird, erhält der Chor eine wichtige Funktion im Schulleben. Er kann ihr nur gerecht werden, wenn ihm die notwendige Übungszeit gewährt wird. In methodischer und disziplinarischer Hinsicht liegen hier besondere Schwierigkeiten vor, weil die verschiedensten Altersstufen miteinander vereinigt sind. Der Musiklehrer muß sich mit seiner ganzen Persönlichkeit einsetzen und durch den lebendigen Schwung seines Arbeitens die Schüler zur Konzentration zwingen. In der Wahl seines Stoffes sind dem Chor recht enge Grenzen gesetzt. Durch das jährliche Auswechseln eines Teiles seiner Mitglieder kommt er schwer über eine bestimmte Leistungshöhe hinaus. Es gibt nur wenige Schulchöre, die ihre Kräfte in künstlerisch befriedigender Weise z. B. für ein größeres Oratorium von Händel einsetzen können.

Das Schulorchester gedeiht nur, wenn ein Teil der Schüler Privatunterricht nimmt. Das ist heute sehr wenig der Fall, doch ist zu hoffen, daß bei der Umstellung der Privatmusiklehrerschaft auf instrumentale Gemeinschaftserziehung und bei der weiteren musikalischen Ausgestaltung der bündischen Kulturarbeit hier bald eine Aufwärtsentwicklung einsetzt. Man wird sich nicht an die großen sinfonischen Werke der Klassiker und Romantiker halten, die in der Schule meistens nur in unzulänglichen Bearbeitungen ausführbar sind und technisch nicht genügend bewältigt werden können, sondern an die Spielmusik des 17. und 18. Jahrhunderts, die noch heute jugendliche Frische und mitreißenden Schwung entfaltet. Sowohl bei der Chorarbeit wie beim Orchester vermißt der Musiklehrer wertvolle zeitgenössische Werke, die dem Leistungsstand der Schüler entsprechen.

Sieht man von der Gesamtheit unserer Musikkultur her, die im Konzert- und Opernleben ihren bemerkenswertesten Ausdruck findet, auf die Musikpflege in der Schule, so muß man ihre Rolle als gering bezeichnen. Für die Ausbildung des künftigen Virtuosen und Bühnensängers leistet sie nichts.

Nächstkommenden Sonntag, den 15ten Junii, wird zum Erstenmale gegeben: Il Dissoluto punito, o sia: Il D. Giovanni. Der gestrafte Ausschweifende, oder: D. Jean. Ein großer mit Chören ausgeziertes Singspiel in zween Aufzügen. Die Poesie ist vom Abt da Ponte, und die Musik hat der berühmte Kapellmeister, Hr. Mozart, ausdrücklich dazu komponirt.

Mit gnädigster Erlaubniß
wird heute, Sonntags den 15. Junii 1788.
von der Guardasonischen Gesellschaft
Italiänischer Opervirtuosen
auf dem Theater am Rannstädter Thore
aufgeführt:

IL DISSOLUTO PUNITO,
o sia:
IL D. GIOVANNI.
Der gestrafte Ausschweifende,
Oder:
D. Jean.

Ein großes Singspiel, mit Chören, vielen Decorationen und doppeltem Orchester, in zween Aufzügen.

Die Poesie ist vom Abt da Ponte, und die Musik hat der berühmte Kapellmeister, Hr. Mozart, ausdrücklich dazu komponirt.

Personen:

D. Giovanni, . Herr Kosta.
D. Anna, . Mad. Prosperi Krespi.
D. Ottavio, . Herr Baglioni.
Commendatore, Herr Lolli.
D. Elvira, . Dem. Micelli, die jüngere.
Leporello, . Herr Ponziani.
Zerlina, . Dem. Micelli, die ältere.
Masetto, . Herr Lolli.

Die Opernbücher, in Italiänischer Sprache allein, sind am Eingange für 6 Gr. gedruckt zu haben.

Die Musik ist beym Herrn Guardasoni, auf dem neuen Kirchhofe, in Landschreiber Tioners Hause, im ersten Stock zu bekommen.

Wegen Wiederholung der Arien wird ein geneigtes Publikum um gütige Verschonung gebeten.

Auch wird ein geneigtes Publikum um seines eigenen Vergnügens willen gehorsamst ersucht, sich ohne Unterschied die unentbehrliche Einrichtung wegen Verschonung des Theaters gütigst gefallen zu lassen.

Die Preiße sind folgende:

Logen des ersten Ranges.
Jede Loge zu 6 Personen gerechnet, 4 Thlr.

Logen des zweyten Ranges.
No. 20. Große Mittel-Loge, die Person 16 Gr.
Die übrigen geschlossenen Seiten-Logen, jede zu 6 Personen gerechnet, . 3 Thlr.

Logen des dritten Ranges.
No. 26. Große Seiten-Loge, die Person 8 Gr.
No 27. Große Mittel-Loge, die Person 12 Gr.
Die übrigen geschlossenen Seiten-Logen, jede zu 6 Personen gerechnet, 2 Thlr.

Im Parterre 6 Gr. Auf der Gallerie 4 Gr.

Die Billets sind am Tage der Vorstellung im Theater zu bekommen von früh 9 bis 12 Uhr, des Nachmittags von 3 Uhr bis zu Eröfnung des Theaters: sind aber nicht weiter als denselben Tag gültig.

Der Anfang ist präcise halb 6 Uhr. Das Ende um 8 Uhr.

Bildarchiv „Die Musik"

Faksimile des Theaterzettels der ersten Aufführung des „Don Juan" in Leipzig

Zürcher
Stadt-Theater.
Mittwoch, den 26. März 1851:

11. Vorstellung im 6. und letzten Abonnement.

Don Juan,
oder.
der steinerne Gast.

Große Oper in 2 Akten von Mozart.

Dialog und Einrichtung für die hiesige Bühne von Richard Wagner.

Personen:

Don Pedro, Gouverneur . . . . Hr. Slepe.
Donna Anna, seine Tochter . . . . Fr. Rauch-Wernau.
Don Oktavio, ihr Geliebter . . . . Hr. Wihrler.
Don Juan . . . . Hr. Dupont.
Donna Elvira, Don Juan's Geliebte . . . . Frl. Herwegh d. A.
Leporello, Don Juan's Diener . . . . * * *
Masetto, ein junger Bauer . . . . Hr. Feistmantel.
Zerline, seine Braut . . . . Fr. Dupont.
Ein Gerichtsdiener . . . . Hr. Richter.

Bauern und Bäuerinnen. Die Scene ist in Spanien.

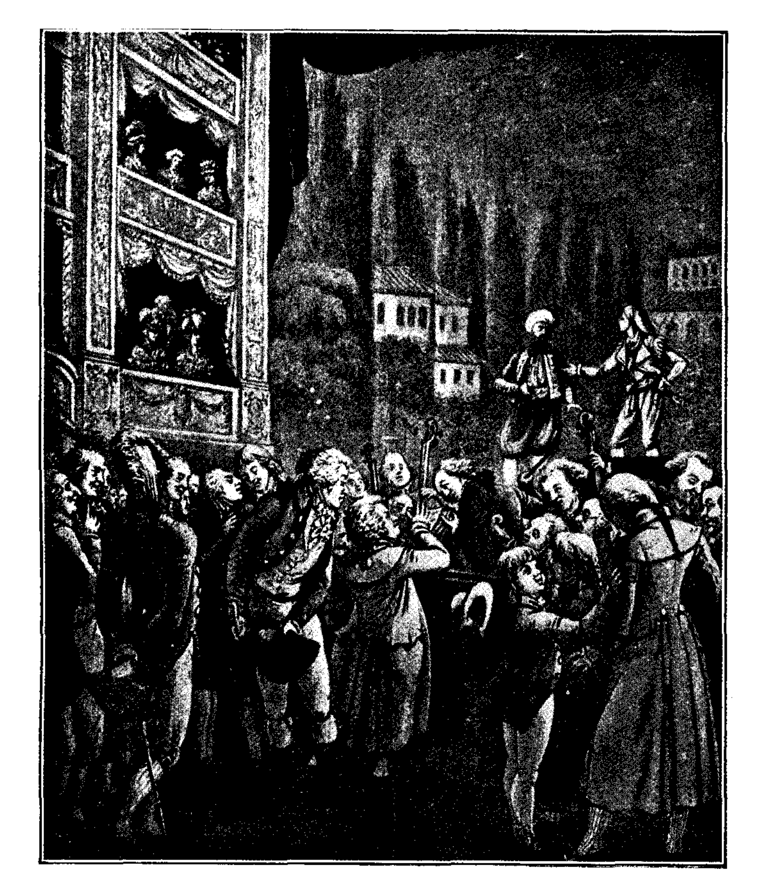
Leporello * * * Herr Freund, vom königl. Hoftheater zu Hannover als Gast.

Der Feuerregen am Schlusse der Oper ist von Hrn. Schweizer angefertigt

Einlaß 6 Uhr. Anfang halb 7 Uhr. Ende nach 9 Uhr.

Faksimile des Theaterzettels einer „Don Juan"-Aufführung in Zürich unter Leitung Richard Wagners

(Aus „Richard Wagner", eine Biographie von Julius Kapp, Max Hesses Verlag, Berlin)



Bildarchiv „Die Musik“

Mozart im Königl. Theater zu Berlin

(Nach einer zeitgenössischen Darstellung)

Das war wunderschön!

Richard Wagner

Basel 6.7.8 Oktober 1853

F. Liszt

Joseph Joachim

Hans v Bülow

Erinnerungsblatt an die Zusammenkunft Richard Wagners mit Franz Liszt, Hans von Bülow, Joseph Joachim, der Fürstin Wittgenstein u. a. in Basel im Oktober 1855

(Aus „Richard Wagner“, eine Biographie von Julius Kapp, Max Hesses Verlag, Berlin)

Sie erzieht nur zum Verständnis, zum Miterleben dieser Kulturgüter, wenn sie auch den besonders begabten Schülern Gelegenheit gibt, ihr Können dann und wann einmal zur Geltung zu bringen. Die aktive Musikpflege der Schule führt nur auf das Laienmusizieren hin. Der Schüler, der keinen privaten Musikunterricht erhält, wird nur so weit gefördert, daß er später in einem Chor mitsingen kann. Wer nun den Blick auf die Volksgesamtheit wirft, muß zugeben, daß nur ein verschwindend kleiner Teil zu den Berufsmusikern gehört. Aus diesem Gesichtspunkt wird man die Bedeutung der Schulmusik doch nicht gering einschätzen dürfen. Man muß sich darüber klar sein, daß die öffentliche Konzert- und Opernpflege nur von einem Teil der Volksgemeinschaft getragen wird, nur eine Spitze, einen Gipfelpunkt darstellt und zu ihrer Lebensfähigkeit ein breites Fundament volkstümlicher Musikpflege braucht. Hierfür aber leistet die Schule eine unentbehrliche Mitarbeit.

ZUR GESCHICHTE UND EHRENRETTUNG DER ETÜDE

Nach einer beliebten Gewohnheit, berühmte Männer paarweise oder auch zu dreien zusammenzuspannen, sind auch Clementi, Cramer und Czerny unlängst (vgl. Alfred Baresel, Leipziger Neueste Nachrichten vom 24. Mai 1935 und »Die Musik«, Juliheft, S. 788) unter dem Titel »Das Dreigestirn der musikalischen Schnelligkeit« aufgeführt worden. Den »drei berühmten C« wird — neben ihrer Berühmtheit — eine »seltsame« Rolle in der Musikgeschichte zuerteilt, die darin besteht, daß ihre Lehren »längst veraltet«, ihre Kompositionen »allen Musikfreunden gleicherweise verhaßt«, aber bis zum heutigen Tage dennoch unentbehrlich sind. Was nun die Schnelligkeit betrifft, so müßte man neben diesem Dreigestirn unbedingt Domenico Scarlatti nennen, der in seinem etwa 550 Nummern umfassenden Gesamtklavierwerk zum allergrößten Teil schnelle und schnellste Tempi verlangt. — Was den Vorwurf, daß nie wieder vorher und nachher musikalische Gehirne so viel Trockenes und Ledernes und zugleich Nützliches ausgedacht hätten, betrifft, so wäre dazu noch Einiges zu sagen.
Clementi, das Lehrgenie dreier Generationen, schrieb durchaus beachtliche Fugen und Kanons und ließ in seinem Unterricht ganz besonders auch den strengen, polyphonen Stil üben. In Beethovens sonst sehr dürftigen Musikaliennachlaß fanden sich sämtliche Sonaten von Clementi. Schindler (vgl. A. Schindlers Beethoven-Biographie, Neuausgabe von 1909) bezeugt, daß Beethoven sie »in die erste Reihe der zu einem schönen Klavierspiel geeigneten Werke« stellte. Von seinen Etüden des »Gradus ad Parnassum« steht eine ganze Anzahl im Dienst dieses strengen Stils.
Cramers Etüden schätzte kein Geringerer als wiederum Beethoven. In Schindlers Nachlaß fanden sich zwei Etüdenhefte Cramers, die mit eigenhändigen Bemerkungen Beethovens versehen waren. Auch hier ist durch Schindler bezeugt (ebenda S. 519f.), daß Beethoven »sie als die Hauptbasis zum gediegenen Spiel« erklärt hatte. Nichts hätte gerade Beethoven bei seiner bekannten Wahrheitsliebe veranlassen können, ein anderes Urteil zu fällen, wenn dies berechtigt gewesen wäre. Ebenso hat Bülow den großen musikalischen Wert der Cramerschen Etüden und ihre geradezu klassische Haltung betont.

Kann man Czerny, allein nach seinen Etüden beurteilt, noch am ehesten den Vorwurf der Trockenheit und des Ledernen machen, so darf man nicht vergessen, welche Stellung in der Entwicklung der Spieltechnik die »Techniker« und vor allem Czerny einnahmen. Gemessen an dem allseits seit langem empfundenen Mangel eines systematisch aufgebauten Lehrgebäudes der Mechanik des Klavierspiels ist die Leitung Czernys auch in ihrer Einseitigkeit eine ganz große. Überdies darf man nicht vergessen, daß gerade Czernys praktisches Etüdenwerk gegenüber der monströsen Methode Joh. Nep. Hummels, mit ihren 2200, mit mathematischer Genauigkeit ausgeklügelten Beispielen, um so höher zu werten ist. Hummels Methode wurde daher auch bald vergessen. Czernys Werk aber lebt heute noch. Darüber hinaus erscheint Czerny in einem ganz anderen Licht, wenn man weiß, daß gerade er sich um die Herausgabe des Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach, einer schon sehr umfangreichen Ausgabe Dom. Scarlattis und um die Verbreitung der Werke Händels, Bachs, Mozarts und Beethovens besonders verdient gemacht hat.
Die Tatsache, daß Bach, Haydn oder selbst Mozart keine Etüden brauchten, um Klavierspielen zu lernen, erklärt sich sehr einfach daraus, daß es ausgesprochene Etüden damals noch nicht gab. Diese Feststellung erlaubt aber noch lange nicht den Schluß, daß sie keinen besonderen technischen Drill gebraucht hätten und zwar auf Grund der leichteren Spielbarkeit ihrer Instrumente. Die Spielart eines Kielklaviers z. B. ist, besonders mit den starken Registern, alles andere als leicht zu nennen. Mozart hatte überdies das Hammerklavier endgültig im Konzertsaal eingeführt. J. S. Bach hat sich bekanntlich sehr eingehend mit rein technischen Studien befaßt, diese im Unterricht verwendet und im Notenbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach schriftlich niedergelegt.
Die Etüde selbst, sehr zu Unrecht eine »vitaminarme Fingerdressur« genannt (vgl. den Waschzettel zu »Der gerade Weg« von Kurt Herrmann, Gebr. Hug & Co., Leipzig 1935), ist eine durchaus folgerichtige Entwicklung der Spieltechnik des 18. Jahrhunderts und des Versuchs ihrer Darstellung und nicht etwa eine böswillige Erfindung jener großen Lehrmeister. Man darf nicht vergessen, was die Etüde als formbildende Kraft leistete, indem sie die kleinen geschlossenen Formen, wie wir sie in Meisterwerken eines Chopin in seinen Etüden oder Präludien oder in vielen Klavierstücken Schumanns finden, angeregt und vorgebildet hat. Nur in den Händen geist- und instinktloser Lehrer ist die Etüde ledern, trocken und darum verhaßt. Eingebaut in den Unterricht einer lebendigen Lehrbegabung leistet sie nach wie vor Unersetzliches. *Roland Häfner.*

DAS REICHS-BACHFEST IN LEIPZIG

Das Gedenkjahr der drei musikalischen Großmeister Schütz, Händel und Bach erfuhr seine Krönung in dem *Deutschen Reichs-Bachfest,* das in Verbindung mit dem *22. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft* in Leipzig stattfand, in der Stadt, die sich durch ihre Geschichte und eine lang gepflegte Tradition mit berechtigtem Stolze als die eigentliche »*Bach-Stadt*« Deutschlands bezeichnen darf.
In einer Fülle von musikalischen Veranstaltungen, in Vorträgen und Ausstellungen wurden Leben und Werk des großen Thomaskantors lebendig gemacht, wie es in solcher Großartigkeit und solchem Ausmaße noch niemals vorher geschehen ist. Die ersten künstlerischen Kräfte hatten sich mit einer Reihe namhafter auswärtiger Künstler zusammengeschlossen, um ein eindrucksvolles Bild von Bachs Gesamtschaffen zu geben, bei dem in zehn Tagen in 26 Veranstaltungen über 70 Werke des Meisters aus allen Gebieten seines schöpferischen Wirkens aufgeführt wurden.

Ein *Festgottesdienst in der Nikolaikirche*, musikalisch reich ausgestattet mit Orgelwerken und der Kantate »Gelobet sei der Herr« (*Karl Hoyer* und *Thomanerchor* unter *Karl Straube*) leitete das Fest ein. Daran schloß sich die feierliche Eröffnung der *Bach-Ausstellung* im Gohliser Schlößchen, dem unlängst durch die Bemühungen der Stadt und der *NS-Kulturgemeinde* wiederhergestellten barocken Kleinod Leipzigs, durch Oberbürgermeister *Dr. Goerdeler* und Stadtrat *Hauptmann*. Die kleine, aber sehr inhaltreiche Ausstellung zeigt das Schönste, was sich aus der Bachzeit noch in Leipziger Besitz befindet, insbesondere Bach-Handschriften, Bildnisse der Familie Bach und Leipziger Zeitgenossen, Instrumente der Bachzeit, Bachs Werke in Erstausgaben u. a. m.

Die *Chorkonzerte* nahmen ihren Anfang mit der *Matthäuspassion in der Thomaskirche*. Es war dies die erste Aufführung des *ungekürzten* Werkes nach dem von *Max Schneider* in jüngster Zeit durchgesehenen Urtext der Autographenpartitur und in der kleinen Besetzung des Chores und des Orchesters, wie sie zur Zeit der Uraufführung unter Bach im Jahre 1729 gebräuchlich war. Die Chöre, ausschließlich von den *Thomanern* unter *Karl Straube* gestellt, erklangen in wunderbarer Klarheit, und der reine, keusche Klang der Knabenstimmen ließ nirgends den Wunsch nach stärkerer Chorbesetzung aufkommen. Bemerkenswert war noch, daß als Continuoinstrument nicht das Cembalo, sondern lediglich Orgel (Hauptorgel und ein Positiv) verwendet wurde und auch in dem Rezitativ »O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz« an Stelle der Querflöten die originalen Blockflöten verwendet wurden. Erstklassige Solisten (*Johannes Willy, Heinz Marten, Anny Quistorp, Anny Bernards, Johannes Oettel*) vervollständigten den starken Eindruck der Aufführung. — Eine wundervoll geschlossene und dramatisch belebte Aufführung der *Johannes-Passion* vermittelte *Günther Ramin* mit dem *Gewandhauschor* (Solisten: *Helene Fahrni, Lore Fischer, Heinz Marten, Rudolf Watzke, Günther Baum*); in der großzügig gestalteten *h-moll-Messe* (gleichfalls in der Thomaskirche) mit *Ilse Helling-Rosenthal, Henriette Lehne, Dr. Hans Hoffmann, Kurt Wichmann, Philipp Göpelt* als Solisten ersang sich der altbewährte *Riedel-Verein* unter Führung von *Max Ludwig* neuen Ruhm. — Eine *Gedenkfeier am Grabe Bachs* in der Johanniskirche, wobei von Seiten der Stadt, der Thomasschule und der Neuen Bachgesellschaft Kränze in der Gruft niedergelegt wurden, brachte eine Aufführung der »*Trauerode*« (in der Rustschen Umdichtung) durch den von Kantor *Willy Stark* geleiteten Johanniskirchenchor. Weitere bedeutsame Chorkonzerte waren ferner die durch Ramins meisterliche Orgelvorträge bereicherte *Motette der Thomaner* und schließlich ein wiederum von den unermüdlichen Thomanern unter *Straubes* Leitung gebotener *Kantatenabend* in der Thomaskirche, der bei sorgfältiger Auswahl der aufgeführten Werke die unerschöpfliche Vielgestaltigkeit von Bachs Tonsprache deutlich machte.

Die *Orchesterkonzerte*, in denen (bis auf das erst kürzlich in Leipzig gespielte dritte) *sämtliche Brandenburgische Konzerte* zu hören waren, nahmen im *Landeskonservatorium* mit dem Institutsorchester unter *Walter Davisson* (Cembalosolisten: *Günther Ramin, Friedrich Högner*) einen glänzenden Anfang und fanden ihre Fortsetzung in einem Kammerorchesterkonzert im Gewandhaus, wo Edwin Fischers temperamentvolle und nicht von historischen Erwägungen beschwerte Bachauffassung im 2. und 5. Brandenburger Konzert und der Chromatischen Fantasie und Fuge Triumphe feierte.
Den Höhepunkt erreichte das Bachfest mit der *Hauptfeier*, die, verbunden mit der *Eröffnung des 22. Deutschen Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft* in Gegenwart von Vertretern der Reichs- und Staatsregierung und vielen führenden Persönlichkeiten der in- und ausländischen Musikwelt, im Gewandhause stattfand. Umrahmt von Gesängen der Thomaner und Orgelvorträgen von Ramin nahm diese Feier, bei der Oberbürger-

meister Dr. Goerdeler von der durch die Stadt Leipzig erfolgten *Stiftung der Bach-Plakette* Kenntnis gab und *Präsidialrat Heinz Ihlert* von der Reichsmusikkammer und Reichsgerichtspräsident i. R. *Dr. Simons* als Vorsitzender der Neuen Bachgesellschaft Ansprachen hielten, einen erhebenden Verlauf.

Das *Orchesterkonzert* am Abend dieser Hauptfeier erhielt durch die *Anwesenheit des Führers und Reichskanzlers* ein besonders festliches Gepräge. Aus Anlaß dieses Besuches überreichte Oberbürgermeister Dr. Goerdeler dem Führer die neu gestiftete Bach-Plakette. Die auserlesene Spielfolge des Konzerts (Brandenburger Konzerte Nr. 1 und 4, Tripelkonzert in a-moll, Doppelkonzert für 2 Violinen), vom *Gewandhausorchester* unter *Hermann Abendroth, Günther Ramin, Edgar Wollgandt, Georg Kulenkampff, Carl Bartuzat* als Solisten mit unübertrefflicher Klangkultur ausgeführt, erregte ungeheuren Beifall.

Zwei ausgedehnte Kammermusikkonzerte, deren eines eine von *Johann Nepomuk David* besorgte Neueinrichtung und Instrumentierung des »*Musikalischen Opfers*« brachte, zwei Orgelkonzerte von *Karl Hoyer* (Nikolaikirche) und *Friedrich Högner* (Landeskonservatorium) vervollständigten in vortrefflich zusammengestellten Vortragsfolgen den gewaltigen Überblick über Bachs Schaffen. Ein hochinteressantes Experiment war ferner die Wiedergabe beider Teile des »*Wohltemperierten Klaviers« auf dem Klavichord*, womit Kantor *Rudolf Opitz*-Beuthen es unternahm, die Klangwelt der Bachzeit auf einem nach alter Art neugebautem Instrument wiederherzustellen; ein besonders für Historiker sehr lehrreicher Versuch, der aber nur im Zimmer seine Wirkung wird tun können. Denn schon für sehr kleine Konzertsäle wie den der Alten Handelsbörse erwies sich der zwar klangschöne, aber viel zu schmächtige Ton des Klavichords als nicht ausreichend.

Noch ist von manchen kleineren Veranstaltungen zu berichten. So erweckte Universitätsprofessor *Dr. Helmut Schultz* in einer musikalischen Sonderschau »*Musik der Bachzeit*« mit seinem collegium musicum auf alten Instrumenten (aus dem Musikwissenschaftlichen Museum) manchen halbvergessenen Zeitgenossen Bachs zu tönendem Leben. Eine von ihm geleitete Führung durch dieses Museum erschloß der großen, vorwiegend aus Auswärtigen bestehenden Besucherzahl den reichen und kostbaren Inhalt dieser Instrumentensammlung. Nach dem letzten Festgottesdienst in der Thomaskirche versammelten sich auf dem Marktplatz 4000 Chormitglieder des Landeskirchenchorverbandes Sachsen, um unter Leitung von Kirchenmusikdirektor *Haufe* durch *gemeinsames Singen Bachscher Choräle* im Freien dem großen Thomaskantor zu huldigen. Das *Städtische Schauspiel* bot endlich mit dem »gemüterfreuenden Spiel« »*Der Thomaskantor*« von *Arnold Schering* ein fein dramatisiertes Kulturbild aus dem Leipzig der Bachzeit. Im Anschluß an die Mitgliederversammlung der Neuen Bach-Gesellschaft sprachen *Dr. Richard Benz* über »Bachs geistiges Reich« und Prof. *Dr. Arnold Schering* über »*Neue Ergebnisse der Bachforschung*«. Schering beleuchtete die durch die räumlichen Verhältnisse der damaligen Leipziger Kirchen bedingte Bachsche Aufführungspraxis und kam zu dem Schlusse, daß Bach in der Kirche als Continuoinstrument nur die Orgel, das Cembalo dagegen nur als letzten Notbehelf verwendet habe.

Als krönenden Abschluß des Festes bot *Hans Weißbach* mit dem *Leipziger Sinfonieorchester* die »*Kunst der Fuge*« in der Graeserschen Bearbeitung dar. An der Stelle, wo in der großen Tripelfuge beim Erklingen von B-A-C-H das Bachsche Manuskript abbricht, erhoben sich die Zuhörer spontan von ihren Plätzen. Die Kirchenglocken läuteten und nach einer kurzen Pause erklang, von *Friedrich Högner* gespielt, Bachs Schwanengesang und nach seinem Willen der Abschluß des Fugenwerks, der Orgelchoral »Vor deinen Thron tret ich hiermit«. Mit einem stillen Gedenken an den großen Thomaskantor hatte damit das Reichs-Bachfest sein Ende gefunden.

Als Nachklang zum Fest fand noch eine Rundfahrt in die nähere Umgebung Leipzigs statt, wo die drei Meisterorganisten *Högner, Ramin* und *Hoyer* den Festbesuchern die Schönheiten der wertvollen alten Barockorgeln in Störmthal, Rötha und Wechselburg erschlossen.

Ein Fest von unbeschreiblicher Großartigkeit ist zu Ende gegangen, ein umfassendes Bekenntnis zu Bach, wie es erhabener und würdiger nicht zu denken ist. Tausenden von Besuchern, die aus dem In- und Auslande gekommen waren, wird sich bei diesem gewaltigen, noch nie dagewesenen Überblick über das Bachsche Werk erst die volle Größe dieses Genius erschlossen haben. Aber auch die Stadt Leipzig, die durch ihre Geschichte bestimmt ist, an erster Stelle der Bachtradition zu stehen, darf mit berechtigtem Stolz auf das in diesen Tagen künstlerisch Geleistete zurückblicken. Der starke Besuch des Festes, der sogar die Wiederholung mehrerer Veranstaltungen nötig machte und die bis zum letzten Tage anhaltende Teilnahme, zeugten für die Lebendigkeit der Musik Bachs, in dessen Werk sich die *künstlerieche Verkörperung deutscher Wesensart* einzigartig erfüllt.

Wilhelm Jung

DAS GÖTTINGER HÄNDELFEST

Die von der Reichsmusikkammer durchgeführte Bach-Händel-Schütz-Feier fand ihren Abschluß in dem Händelfest, das die *Göttinger Händel-Gesellschaft* veranstaltete. Von Göttingen ist die an *Oskar Hagens* Namen geknüpfte Händel-Bewegung der zwanziger Jahre ausgegangen.

Aus mancherlei Gründen wurde zum eigentlichen Wertstück der Veranstaltung die Aufführung der 1730 entstandenen Oper »*Parthenope*« — Wert und Überraschung zugleich. *Silvio Stampiglia*, Händels Textdichter, kehrt dem klassischen Sagengrunde — die Stadt Neapel wächst am Blauen Golf, bedroht und bewacht vom Vesuv, um Grabmal und Tempel der Sirene heran — entschlossen den Rücken. Er entfesselt zwischen den fünf Handlungsträgern einen Liebesstreit, dessen Szenen zum Vorteil des Musikers nicht nur fein gefügt sind, sondern auch geistreiche Beobachtungen an den leisen Schattierungen des menschlichsten aller Gefühle enthalten. Dabei ist die Grundhaltung des Dichters von heiterster Fassung und auch in den als Gegenfarbe gebrauchten dunkleren Augenblicken weit entfernt von jedem Überwältigtsein, ein Tatbestand, der von dem Spielleiter *Hanns Niedecken-Gebhard* fein erfaßt wurde.

Händel hat um dieses Knäuel von Kreuz- und Querliebe eine Musik gewoben, die zu dem Köstlichsten seines überreichen Vorrats gehört. In fast jedem seiner Opernwerke ist seine Neigung zur Moderne an Einzelzügen zu erkennen: die barocke Schwere, die er kennt und aus der er kommt, wird gern aufgelichtet. Nirgendwo geschieht das Durchstoßen in die helleren Bezirke mit solcher Entschiedenheit und Überlegenheit wie in der »Parthenope«. Sie ist eines der entzückendsten Beispiele der »Semiseria«, einer Gattung, die Form und Anlage der klassisch-italienischen Oper bewahrt, aber dem Heiteren Zutritt in ihre sonst streng gereinigte (und von Stampiglia noch vor Zeno und Metastasio gereinigte) Welt gestattet. Die Dursätze überwiegen das Moll in einem Grade, wie es sonst bei Händel nicht zu finden ist; aber es ist sehr bezeichnend, daß auch die weiche Tonart einen neuen, vom Hellen her bestimmten Sinn bekommt: sie reicht nicht in die seelischen Tiefen, wie etwa in den Gesängen der »Alcina«, und sie will es nicht. Händels künstlerische Zucht, die Kraft, sich aufzubewahren, seine stilistische Sicherheit sind musterhaft für alle Zeiten. Und wieder bewährte sich die alte Erfahrung, daß der Tiefblick in die Geheimnisse des menschlichen Herzens — der heiteren Gattung eher möglich ist, als der hochstilisierten. Er macht Händel zum Dramatiker, der in Mozarts Nähe steht.

Das Werk wurde unter der Verantwortung *Fritz Lehmanns*, der auch seine Aufführung leitete, in der Urgestalt gegeben. Doch die Erhaltung der »Reinheit des Künstlerwillens« erfuhr eine kleine Trübung, da man sich gezwungen sah, den Text in die deutsche Sprache zu übersetzen, was *Emilie Dahnk* mit Geschick und Takt besorgt hat. Und was war mit der Theorbe, die Händel an entscheidender Stelle vorschreibt? Bei der Übertragung von Stücken in andere Tonarten kann man sich auf Händel selbst berufen, der (ohne Gefährdung der Architektur?) im zweiten Akte d-moll gegen fis-moll und e-moll gegen d-moll austauscht.
Wir verteidigen Hagens spätromantisches Händelbild nicht. Es hat Tausende zu Händel hingeführt, das ist wahr (»O wie beseeliget uns Menschen ein falscher Begriff!«). Doch wir können auch das neue Händelbild nicht verteidigen: eine strichlose Aufführung des an sich kurzen Werkes hat die Hörer vierundeinehalbe Stunde (von acht bis halb ein Uhr) beansprucht; was in Göttingen vor einer festlichen, zum Bejahen geneigten Gemeinschaft gelang, ist nicht auf andere Verhältnisse und nicht einmal auf andere Opern zu übertragen (wie lange sollte z. B. die Aufführung der »Alcina« währen, deren Partitur um die Hälfte mehr Seiten enthält?). Wenn die Gewinnung des deutschen Volkes, nicht einer dünnen Oberschicht, das Ziel der Händelbewegung ist, und so hat Hagen seine Tat gesehen, so heißt es auf dem in Göttingen eingeschlagenen Wege umkehren.
Alle Kräfte aber sollten wir — nur darin scheint mir die uns noch mögliche Reinhaltung des Künstlerwillens zu liegen — darauf richten, daß die ausführenden Kräfte Händels Geistigkeit und ihren Ausdruck, seine Sprache tiefer erkennen, klarer und unbehinderter ausdrücken lernen, als sie es bisher vermögen.
Eingerahmt wurde die Oper durch eine *Eröffnungsfeier* mit Werken aus Händels Umgebung und Ansprachen von Prof. Dr. *Bertholet*, dem Kronzeugen der Hagenschen Anfänge, und von Präsidialrat *Ihlert* und durch eine *Abendmusik* im Freien mit Werken von Schürmann, Telemann, Keiser.
Den Schluß des Festes bildete die deutsche Erstaufführung der dritten Fassung des Oratoriums »*Triumph der Zeit und der Wahrheit*«, dessen allegorische Art auf Em. Cavalieris »Rappresentazione« zurückweist. Auch dies Werk wurde ungekürzt gegeben.

Th. W. Werner

DIE MUSIK BEI DEN HEIDELBERGER REICHSFESTSPIELEN

DIE MUSIKALISCHE AUSGESTALTUNG DES THINGSPIELS

Von den fünf Werken dieses Spieljahres vereinigen wir die vier im Schloß gespielten (Shakespeare, Goethe, Heinrich von Kleist im Schloßhof, Lessings »Minna von Barnhelm« im Königssaal) als stilistisch im ganzen doch zusammengehörend, um sie in aller Deutlichkeit von dem ganz neuen, eigentlich erst noch zu suchenden Stil des Thingspiels abzuheben. Im romantischen Gemäuer und Buschwerk des gegen die Riesenkreise und sich überhöhenden Stufen der Thingstätte geradezu niedlich, kammerspielartig wirkenden Schloßhofes können wir uns ganz der entrückenden Illusion hingeben und gleichgeartete Musik aufnehmen, malende, intime Stimmungen weckende, die in allen Orchesterfarben glitzert und funkelt und die ganzen Tonleitern der Empfindungen hinauf und hinab abtasten kann und will. Wurde bei den ersten Reichsfestspielen (1934) schon »Götz« mit dem gleichen Vertoner, wie für dieses Jahr, vorweggenommen, so fielen ihm diesmal auch »Käthchen von Heilbronn«, »Was ihr wollt« und »Minna von Barnhelm« zu. *Leo Spies* fand sich in die eigentümlichen Voraussetzungen solcher

Vertonung sehr geschickt hinein. Trotzdem regieführende Schauspieler äußerst selten geneigt sind, solcher »Bühnenmusik« mehr als dekorativen Charakter zuzuerkennen und nur sehr geschmeidige, weniger empfindliche und um das Primat der Tonkunst vor gelegentlichen Regieeinfällen weniger besorgte Vertoner neben sich dulden, lebte sich Leo Spies noch besser in seine Aufgaben hinein, als im vorigen Jahr. Konnte er im ,,Käthchen,, wie schon im ,,Götz,, stark tonmalerisch werden, so traf er in Shakespeares Komödie den feinen, elegischen Ton verkannter Liebe, der zum Schluß in den Jubel der Doppelhochzeit mündet. Zu Lessings Lustspiel schrieb er ein Vorspiel, dessen mozartisch zarte Themen das liebreizende Wesen und Spiel der Minna *Käthe Dorschs* vorwegnahmen und ebenso glücklich durch Marschrhythmen friderizianischer Prägung, also nicht so massiv wie spätere Armeemärsche, in das Wesen Tellheims einführten. Sein kurzes Nachspiel ertrank leider ganz in den Beifallsstürmen, die besonders der wunderbaren Käthe Dorsch galten. Seltsam problematisch lag die Sache beim »Käthchen«: hier boten sich der Vertonung so manche tonmalerisch gut zu packende Szenen, die aber dramaturgisch gesprochen, keineswegs zu den dichterischen wertvollsten Auftritten gehörten nun aber durch die oft treffsichere Tonmalerei ein besonderes Gewicht bekamen, während es sich oft bei den schönsten vorüberhuschenden Augenblicken Käthchens nicht ermöglichen ließ, der Musik ihre hier so erwünschte Rolle zuzugestehen. Dies liegt leider in dem eigenartigen Aufbau dieses Kleistschen Jugendwerkes begründet. *Richard Heime* leitete mit Umsicht die anstrengenden langen Proben wie die Aufführungen.

Die Uraufführung des »*Weg ins Reich*« warf auch die Frage bei den Heidelberger Festspielbesuchern auf, wieweit sich wohl schon der zukünftige Stil unserer Thingspiele erkennen und festlegen lasse. Grundsätzlich muß uns klar sein, daß die Musik keineswegs eine nebensächliche Bedeutung beim Thingspiel bekommen darf. Von diesem Standpunkt aus trat auch *Georg Blumensaat* an seine Aufgabe heran, die Musik zu *Kurt Heynickes* Thingspiel »Der Weg ins Reich« zu schreiben. Lothar Müthel fand in ihm den naturhaft schlichten, militärisch straffen Vertoner, der die Gewähr bot, dem kommenden Stil des Thingspiels die eigenen starken Rhythmen zu zeigen. So lernte man ihn ja kennen aus den verschiedenen Folgen seiner »Lieder der jungen Generation«. Von vornherein waren sich der Leiter der Uraufführung auf dem Heiligen Berg, *Lothar Müthel* und Blumensaat, einig, daß nur Militärblasinstrumente und Trommeln, gelegentlich wohl auch Pauken als Musikinstrumente in Betracht kämen. Die Frage nach einer Riesenorgel, wie sie in Kufstein und andernorts auftauchte, blieb außer Betracht. Alles weitere aber war G. Blumensaat überlassen, zumal auch der Dichter nur ganz spärliche, allgemeingehaltene Wünsche in die Regiebemerkungen seines neuerdings »Aufbauspiel« genannten Werkes aufnahm, wie zu Beginn: »Starke, stoßhafte, musikalische Rhythmen erklingen auf der Mauer und im Spielraum: Trompeten und Trommler.«

Blumensaat ließ hier durch je zwei Fanfarenbläser an fünf möglichst auseinander gelegenen Endpunkten der Thingstätte schlichte C-dur-Rufe in alle Winde blasen. Zu rein musikalischen Aufgaben kam er erst bei den Chören des Volkes und der Kämpfenden, mit denen sie zum großangelegten Sicherungswerk hinausmarschieren und dann zurückkehren. Die dazwischen ursprünglich geplante Wiedergabe der Arbeitsgeräusche unterblieb. Gelegentlich wiederkehrenden Versuchungen, tonmalerisch den Verlauf des Spieles zu unterstützen, ging Blumensaat aus dem Wege, um nicht zu illusionsweckenden Mitteln zu kommen; alles soll hart, wahrhaft bleiben, nur auf die Wirkung des einzeln oder chorisch gesprochenen Wortes oder des Gemeinschaftsgesanges gestellt. Befriedigendere Lösungen musikalischer Thingspielaufgaben werden

wohl erst erzielt werden können, wenn dem musikalischen Mitarbeiter schon von vornherein bei der Formung des Thingspiels mitbestimmende Rechte wenigstens in der Gesamtanlage der zu vertonenden Stellen eingeräumt werden. Welch hohe Macht der Musik gerade im Thingspiel zukommt, erwies sich besonders bei der den »Weg zum Reich« krönenden, es abschließenden mächtigen Bekenntnisfeier. *Friedrich Baser.*

DIE ZWEITE REICHS-THEATER-FESTWOCHE IN HAMBURG

Noch einmal war Hamburg, kurz nach dem Internationalen Tonkünstlerfest, Ort einer festlichen künstlerischen und kulturellen Kundgebung des Neuen Reiches. Hamburg war zur Feststadt der zweiten Reichs-Theater-Festwoche gewählt worden. Wie bei dem Tonkünstlerfest, lag auch hier die Absicht vor, die Hansestadt (die bisher als Kunst- und Musikfeststadt eigentümlich zurückgestanden hat) kulturell im Neuen Reich stärker herauszustellen, zu erweisen, daß sich neben der wirtschaftlichen heute auch eine künstlerische Bedeutung bildet und jedenfalls dazu die Grundlagen geschaffen werden, eine nachhaltige Förderung einsetzt. Als Festort wird in jedem Jahr eine Stadt gewählt, die geschichtliche Traditionen und mitschöpferische Bedeutung in der deutschen Bühnenkunst gehabt hat. Für Hamburg kommt der historische Anteil in Betracht, den die Stadt in manchen wichtigen Vorstößen an der Entwicklung deutscher Theaterkunst aufzuweisen hat (Lessing, frühdeutsche Oper). Diese selbständige Entwicklung hat freilich seit anderthalb Jahrhunderten keine Weiterführung mehr gefunden. Andere Städte nahmen die Impulse auf, die einst von Hamburg ausgegangen sind. Wenn jetzt auf Hamburg, zur zweiten Reichs-Theater-Festwoche, wieder stärker der Blick gelenkt wird, so soll es auch Zeugnis davon geben, daß ein neuer Abschnitt im Werden ist, eine vielleicht wieder individuell mitschaffende Bedeutung unter den Bühnen des Reiches eingeleitet wird, gekennzeichnet durch die Erhebung von Schauspiel und Oper zu Staatsinstituten. In Werk und Wiedergabe soll der Geist des Nationaltheaters lebendig werden, wie ihn einst Lessing in Hamburg erschaute. Zugleich sollte diese Theaterwoche, im Gegensatz zur Dresdener, die mehr nach innen zu wirken bestimmt war, eine Repräsentation nach außen geben, die durch den Charakter Hamburgs als deutsches Eingangsportal zur Welt, als Durchgangszentrum internationaler Verkehrsströme gegeben ist. Die Hamburger Kunstpflege ist in besonderem Maße von der Neuordnung der Dinge berührt worden. Vor allem soweit die Oper in Frage kommt. Zu der Umgestaltung des Orchesters, das jetzt beide, früher getrennte Aufgaben von Oper und Konzert, in neuer Zusammensetzung betreut, mit *Eugen Jochum* als musikalischem Oberleiter, traten im Sängerpersonal, in der Spielleitung, im Kapellmeisterbestand usw. noch eine Reihe Neuverpflichtungen, mit denen Generalintendant *K. H. Strohm* teilweise auch neue Grundlagen der Wiedergabe, der Gesamtwirkung schuf. Diese Entwicklung ist noch nicht abgeschlossen. Wünsche sind noch offen. Es ist vor allem nicht leicht, guten Sängernachwuchs zu bekommen, jedenfalls weit schwerer als im Schauspiel. Man weiß, daß das, was als Ziel in Ensemblekunst und Höchstleistung vorschwebt, sich nicht mit Zauberhand verwirklichen läßt. Daß man nach relativ sehr kurzer Zeit bereits mit zwei repräsentativen Festveranstaltungen — Tonkünstlerfest und Reichs-Theater-Woche — heraustritt und heraustreten konnte, die auch reproduktiv teilweise, vor allem im Instrumentalkörper, recht günstige Eindrücke hinterließen, ist ein Beweis angespannten Willens und läßt die Hoffnung zu, daß die Pläne reifen können, mit denen sich auch die Hamburger Kunstpflege mehr als bisher einen repräsentativen Platz erringen will.

*

Mit fünf Veranstaltungen war die Oper, mit drei das Schauspiel (Staatliches Schauspielhaus und Thalia-Theater) beteiligt. Eine immer wieder anzutreffende Rangordnung, die sich daraus erklärt, daß dort, wo es auf Repräsentation ankommt, die Oper mit ihrem imposanteren äußeren Apparat, ihren besonderen Wirkungselementen stets den Vorrang behauptet. Die Staatsoper gab einen Ausschnitt aus bisher geleisteter opernkünstlerischer Arbeit. Mit Rücksicht auf Sinn und Bedeutung der Woche stand die deutsche klassische Meister-Oper, in ihrem musikdramatischem Durchbruch von Gluck bis Wagner, im Vordergrund. (Mozart fehlte ganz, obwohl »Cosi fan tutte« in einer vor kurzem sorgfältig vorbereiteten neuen Einstudierung zur Verfügung stand.) »Freischütz« und »Meistersinger« kamen in ganz neuer Inszenierung heraus. In diese Reihe ernster Werke (Lohengrin, Freischütz, Orpheus, Meistersinger) war als heiteres Intermezzo nur die »Fledermaus« von Johann Straß eingegliedert, die noch vor Beginn der Festwoche ebenfalls szenisch eine künstlerisch durchgearbeitete eigene Hamburger Fassung erhalten hatte. Für alle Aufführungen waren (mit Ausnahme des »Orpheus«) in mehr oder minder starkem Ausmaße Gäste hinzugezogen worden, die nach außen hin den Vorstellungen der Festwoche den beabsichtigten repräsentativen Glanz gaben, allerdings auch zeigten, daß der Ensembleaufbau noch nicht so vorgeschritten ist, um ohne Bedenken (etwa in den »Meistersinger«) auch eine eigene hamburgische Festvorstellung mit eigenen Kräften in Opern mit größerer Besetzung herauszustellen. Die Künstler, die man verpflichtet hatte, waren fast alle, teils gesanglich, teils musikdramatisch hervorragend. Man hörte im Lohengrin *Marta Fuchs* (Ortrud), Staatsoper Dresden, *Walter Großmann* (Telramund), *Michael Bohnen* (König Heinrich) von der Staatsoper Berlin, im Freischütz *Maria Reining* (Agathe), *Ludwig Weber* (Kaspar), Staatsoper München, *Marcell Wittrisch* (Max) und *Wilhelm Hiller* (Eremit), Staatsoper Berlin.

Inhaltlich gesehen, ist der »Orpheus«, mit dem (leider diesmal indisponierten) *Willy Frey* als intelligenstem und stilkundigem Sänger der Titelpartie, der bedeutendste Beitrag der Hamburger Bühne in der Neugestaltung deutscher Opern. In stärkerem Zurückgreifen auf die Pariser Fassung (der Orpheus statt mit einer Altistin mit einem Tenor besetzt), auch sonst in dramaturgischen Revidierungen stellt er eindeutiger, klarer den musikdramatisch gerichteten Willen Glucks her. Im »*Freischütz*« (Spielleitung *K. H. Strohm*) war es gelungen, durch sorgfältige Ausarbeitung und Abschattierung des Ensemble-Aufbaues einen schönen Ausgleich zwischen der Natürlichkeit und Realistik der Volksoper und dem Musikdrama romantischen Geistes zu vermitteln. In der Wolfsschlucht gab man freilich mehr »Stimmung« als phantastische Zauberwelt aus dem Reiche E. Th. A. Hoffmanns. Man verzichtete mit anderen Worten fast merkwürdigerweise darauf, die nach dem Umbau ganz neuzeitlichen technischen Mittel der Bühne für den Spuk der Wolfsschlucht, für neue Ideen nutzbar zu machen. Der »Lohengrin« wurde von *Eugen Jochum* als Dirigenten auf eine monumental klassizistische Gesamtwirkung gestellt.

Der glänzende Abschluß, die Krönung der Festtage, glänzend im äußeren Bild, in der künstlerischen Gestalt, in der sinnbildlichen Atmosphäre mit der Anwesenheit des Führers waren die »*Meistersinger*«. Am Dirigentenpult saß *Wilhelm Furtwängler*, unter dessen Führung, mit dem ausgezeichnet spielenden Staatsorchester, sich der Lustspielcharakter der Partitur gelöst, durchsichtig entwickelte; auf der Bühne standen hervorragende Kräfte der Berliner Staatsoper (*Jaro Prohaska, Max Lorenz, Josef von Manowarda, Maria Müller, Erich Zimmermann.*) *Heinz Daniel* hatte neue Bühnenbilder entworfen, die ein trauliches, bei aller Wirklichkeitsnähe doch poetisch-romantisch umworbenes Bild Alt-Nürnbergs boten. Der repräsentativ abschließende große Abend wurde mit nicht endenwollendem Beifall aufgenommen, an dem sich auch der Führer lebhaft beteiligte. *Max Broesike-Schoen.*

KLEINES HÖFISCHES MUSIKFEST IM SCHLOSSE ZU RHEDA

Am 29. und 30. Juni fand im Fürstlich Bentheim-Tecklenburgischen Schlosse zu Rheda (Westf.) ein zweitägiges Musikfest statt. Die künstlerische Durchführung lag in den Händen der »*Kabeler Kammermusik*«. Dieser junge musikalische Arbeitskreis dürfte heute bereits weiteren Kreisen bekannt sein. Sein Ziel, Werke aus dem musikalischen Barock stiltreu, auf Originalinstrumenten (oder Kopien) und in zeitgenössischer Tiefstimmung aufzuführen, entspringt nach der Darstellung ihres geistigen Führers und Förderers *Hans E. Hoesch* (Hagen-Kabel) nicht allein einer historisierend-ästhetischen Einstellung, sondern vor allem dem Wunsch, diese Musik in den ihr entsprechenden Raum und damit in eine Gemeinschaft Darsteller-Hörer zu stellen und aus der ihr notwendig wesensfremden, modernen Podiumatmosphäre zu lösen. Daß diese Absicht sich nicht in Worten erschöpft, sondern schönste Wirklichkeit werden kann, bewies das Rhedaer Fest aufs Beste.

Zwei Konzerte — eins mit weltlicher Musik im Festsaal des Schlosses bei Kerzenbeleuchtung und eine geistliche Morgenmusik in der Schloßkapelle — boten wertvolle musikalische Eindrücke. Das Programm führte von Johann Walter bis zu Philipp Em. Bach und bot in glücklicher Auswahl und Abwechslung Spitzenwerke des deutschen Hoch- und Spätbarock. Eine ins Einzelne gehende Würdigung aller aufgeführten Werke verbietet der Raum, so sei hier nur aus dem Kirchenkonzert Scheidt's »Paduan dolorosa« für Geige, Bratsche, Tenorgambe und einen kleinen »Bassetto«-Kontrabaß erwähnt und ebenso Heinrich Schützes geistliches Konzert »Erbarm dich« für Sopran und 5 Streichinstrumente, die besonders schön gelangen. Michael Altenburgs Intrade »Nun lob mein Seel den Herren« brachte als prächtiges Anfangsstück einen wahren Klangrausch von Violinen, Gamben, Blockflöten und Oboen. Daß man auch Bachs »Gläubiges Herze« einmal mit dem vorgeschriebenen Violincello piccolo zu hören bekam, sei nicht vergessen. Ließ das Kirchenkonzert einen Wunsch offen, so ist es der, daß man in der wundervoll einfachen Schloßkapelle gerne noch einen Madrigalchor gehört hätte. Dafür hätte ohne Sorge das eine oder andere Instrumentalstück geopfert werden können. Die »Kabeler« würden nach meiner Meinung unschwer einen Chor finden, der in derselben Front steht wie sie selbst.

Das weltliche Konzert befriedigte vollkommen und ließ die Qualitäten der kleinen Musikerschar in hellstem Lichte erscheinen. Hier war der unumstrittene Höhepunkt Ph. Em. Bachs Violoncellkonzert in A-dur, von *August Wenzinger*-Basel prachtvoll musikalisch gespielt. In einer neuaufgefundenen Triosonate von Händel hörte man eine seit 130 Jahren ungespielte Oboe, die *Joh. Baptist Schlee*-Essen nach monatelanger Vorbereitung sehr tonschön und -rein bließ. Von zwei Arien mit obligaten Blockflöten erfreute zumal Bachs «Schafe können sicher weiden«, und das wertvolle Schlußstück war ein Tripelkonzert für Querflöte, Violine und Gambe aus der Tafelmusik von Telemann. Es ist bedauerlich, daß dieses an herrlicher Kammer- und Orchestermusik schier unerschöpfliche Opus Telemanns immer noch so wenig bekannt ist.

Der ehrliche Drang, aus dem heraus jeder einzelne dieser zwölf jungen Künstler musizierte, schuf beim Publikum spontane Aufgeschlossenheit. Das Wort Gemeinschaft wurde zur beglückenden Tatsache. Auch der Skeptiker wurde hier überzeugt. Denn es gibt heute manchen ernstzunehmenden Musiker und Liebhaber, der Bestrebungen wie die der »Kabeler« bewußt ablehnt als Deckmantel eines ungesunden und unberechtigten Dilettantismus. Davon aber war in Rheda nichts zu spüren. Der lebendige Boden der »Kabeler Kammermusik« ist ein urgesundes, blutvolles, gekonntes Musi-

kantentum, demgegenüber alles andere, auch der Historizismus, zur sekundären Frage wird. Und man erlebte wieder einmal, wie das Entscheidende für die Darstellung alter Musik allein die innere Lebendigkeit dieser Darstellung ist. Auch der Fachmusiker vergaß bei diesem Musizieren bald, daß er alte Instrumente und Tiefstimmung vorgesetzt bekam, er *hörte* einfach.

Es kann nicht in dem Sinne der »Kabeler« liegen, jede Einzelleistung mit einem Prädikat ausgezeichnet zu sehen. Bei der Gemeinschaftlichkeit des Musizierens wäre es für den Berichterstatter auch schwer, hier Anfang und Ende zu finden. Alles stand musikalisch auf höchster Stufe, sei es der Flötist *Gustav Scheck*-Berlin mit seiner tonlich wundervollen Querflöte, seien es die Violinistinnen und ihr Führer *Karl Glaser*-Essen, sei es *H. M. Theopold* am Cembalo oder der scheinbar so nebensächliche Bratscher *Heinz Hülz*, der auch seine bescheidenen Stimmen zur Lebendigkeit erweckte. Über den schon erwähnten musikalischen Führer der Gruppe, *August Wenzinger*, kann kaum ein Lobeswort zuviel gesagt werden. Das Schloß mit seinen schönen Räumen und Parkanlagen war vom Fürsten zu Bentheim-Tecklenburg für das Musikfest zur Verfügung gestellt worden. Im Schloß wurden während des Festes Noten und Instrumente aus der fürstlichen Sammlung und Erzeugnisse der Instrumentenwerkstätte Hoesch-Kabel gezeigt. *Hans Vogt*

MUSIKFEST IN EINER THÜRINGISCHEN KLEINSTADT

»Festliche Musiktage rund um die *Christiansburg* zu *Eisenberg* in Thüringen«. Hinter dieser Ankündigung verbarg sich der Kulturwille einer industriegesegneten kleinen Stadt von elftausend Einwohnern, die drei Tage hintereinander durch das Erlebnis der Musik zu einer aufnahmebereiten Gemeinschaft zusammenwuchs, wie sie die Großstadt niemals begründen kann. Dabei liegt Eisenberg nicht einmal an einer der großen Verkehrslinien, die in beträchtlicher Entfernung durch die Täler der Elster und Saale vorbeilaufen, sondern, von Wald und Bergen eingeschlossen, an einer Kleinbahn, die von Crossen nach Jena führt. Solche Städtchen sind ein fruchtbarer Boden für eine Kulturpflege, wenn die rechte Führung mit Initiative arbeitet. Eisenbergs Kunstleben wird von der *NS.-Kulturgemeinde* betreut, die mit Stolz darauf hinweisen kann, daß innerhalb eines Jahres über 12000 Volksgenossen ihre Veranstaltungen besucht haben. Vor 250 Jahren war Eisenberg die Residenz des thüringischen Herzogs Christian, der sich ein Schloß mit der berühmten, der Peter-Pauls-Kirche in Rom nachgebildeten, Schloßkirche erbaute. In dem prunkvollen Barockraum der Kirche fand die *Bach-Händel-Schütz-Feier* einen architektonischen Rahmen von unvergleichlicher Schönheit. Im Herzogssaal der Christiansburg erklang Kammermusik von Beethoven, Reger und Pfitzner.

Im Haus der Deutschen Arbeitsfront wurde virtuose Musik aus aller Herren Länder als »*Hohe Schule der Geläufigkeit*« vorgeführt. Und schließlich führte ein Konzert im Rosengarten des Schlosses unter dem Leitmotiv »*Aus deutschem Volksgut*« mitten hinein in die klingende Natur, die in dem Lerchenquartett von Haydn einen beseligenden Ausdruck fand. Die Harmonie dieser Veranstaltungen wurde beglückende Erfüllung durch den hinreißenden Einsatz musikalischer Vollnaturen. Die Geigerin *Therese Sarata-Kuermann* ist eine Künstlerin von ungewöhnlichem Rang, nicht weniger der Cellist *Franz Chr. Faßbender*, dessen Formgefühl sich mit intensiver Spielkultur vereinigt. Der satte samtene Alt von *Trude Fischer* fand seine Ergänzung in

dem jungen, mit prächtigem Naturmaterial gesegneten Tenor *Hans Sträter*. *Mary Jansen-Füssel* meisterte Klavier und Cembalo mit kraftvollem Temperament. Aber auch *Gertrud Kisselbach* (Geige), *Berta Volmer* (Bratsche) und *Dr. Alfred Kuermann* (Klavier) wiesen sich durch gültige Leistungen aus. So gab es ein herrliches Musizieren, in dem sich die Temperamente aus- und anglichen, in seltener Werktreue hingegeben einer Aufgabe, die schon allein im Dienst an der Musik ihre ideelle Erfüllung fand. *Friedrich W. Herzog*

DAS ZWEITE SÄCHSISCHE SÄNGERFEST IN LEIPZIG

Das Fest, das vom 28. bis 30. Juni die Sänger des Sachsengaues in Leipzig vereinte, war das erste große Sängertreffen im nationalsozialistischen Deutschland, das nicht allein kulturpolitische, sondern auch nationalpolitische Ziele vor Augen hatte. Es wird grundlegend sein für den künftigen Stil solcher Feste, die, weit mehr als es bisher geschehen ist, in die gesamte Volksgemeinschaft hineingestellt werden müssen. Nicht nur die Sängerschaft im engeren Sinne, sondern alle Volkskreise, insbesondere auch die Jugend und die Wehrverbände, waren bei diesem Fest zu tätiger Mitarbeit herangezogen worden. Als Auftakt zu dem Fest sang die Jugend vor ihren Schulen, und die *Schulchöre aller Leipziger Schulen* fanden sich in vieltausendköpfigem Chor auf dem Riesenpodium der Konzerthalle ein und sangen von Heimat und Vaterland. An einem anderen Abend fanden sich der *Soldat der Wehrmacht* und der *Kämpfer der Bewegung* zusammen, um in ihren Liedern eine aus gleichem Blute und gleichem Wollen geborene Gemeinschaft zur Schau zu tragen. Das in jeder Beziehung glänzend verlaufene Fest zeigte im *Begrüßungskonzert*, in sieben *Sonderkonzerten* einzelner Vereine, in einem an sieben verschiedenen Plätzen der Stadt vorgenommenen, abends und morgens abgehaltenen *Singen im Freien* einen hohen Stand der Sangespflege im Männer- und gemischten Chor. Die Höhepunkte waren die von den Gauchormeistern *Paul Geilsdorf*-Chemnitz und Prof. *Gustav Wohlgemuth*-Leipzig geleiteten drei *Hauptkonzerte*, die in gut gewählten, altes Liedgut und neuere wertvolle Literatur gleichmäßig umfassenden Vortragsfolgen unvergeßliche Eindrücke hervorriefen und an unerhörter Klangfülle und künstlerisch diszipliniertem Singen hervorragende Leistungen darstellten. Es war ein Volksfest im besten Sinne des Wortes, das nicht nur von der Schönheit und Gewalt des deutschen Liedes Zeugnis ablegte, sondern auch von der starken Verbundenheit und Treue der Sänger zur Heimat, zum Volke, zum Führer, und damit seine Aufgabe, zur Vertiefung der Volksgemeinschaft beizutragen, aufs schönste erfüllte. *Wilhelm Jung*

KONZERT-AUSKLANG IM RUHRGEBIET

Zu einem besonders festlichen Ereignis des vergangenen *Essener* Musikwinters wurde ein einmaliges Gastkonzert, das der jetzt 75jährige *Max Fiedler* in der Stadt seines langjährigen Wirkens gab. Mit dem ihm hingebungsvoll folgenden städtischen Orchester musizierte der Altmeister der deutschen Dirigenten Werke von Beethoven, Brahms und Wagner. Zum eigentlichen Erlebnis des Abends wurde die Interpretation der vierten Sinfonie von *Brahms*. Aus tiefem und letzlich ganz einfachem Werkerlebnis heraus gibt er der Sinfonie eine schlechthin beispielhafte Deutung, deren hohe Meisterschaft in der kammermusikalischen Durchleuchtung der Partitur, der Großzügigkeit der sinfonischen Linienführung und der Ausgewogenheit der Übergänge und Steigerungen

hervortrat. Den eindrucksvollen Abschluß fanden die Essener Konzerte mit einer Wiedergabe der neunten Sinfonie *Beethovens*, zu der sich unter *Johannes Schülers* Leitung das städtische Orchester und der Essener Musikverein nochmals zu großer, geschlossener Leistung zusammenschlossen. Schülers Interpretation gestaltete die Sinfonie vom Reinmusikalischen aus, gibt dem Pathos der Idee nicht mehr Raum, als es vom Inneren her beansprucht. Zurückhaltend in den dynamischen Steigerungen und Akzenten, elastisch in der Linie und aufgelockert im Klang erstehen die vier Sätze in ausgesprochen maßvollem Aufriß.

Auch die *Oberhausener* Sinfoniekonzerte klangen mit Beethovens Neunter aus; allerdings waren hier die zur Verfügung stehenden musikalischen Kräfte, insbesondere das zu wenig homogene Rheinisch-Westfälische Sinfonieorchester, zu schwach, als daß *Werner Trenkner* mit ihnen eine zureichende Wiedergabe hätte erzielen können. Um so erfreulicher berührte im Gesamteindruck wie in den Einzelheiten die der neunten Sinfonie vorangegangene Erstaufführung des »Hyperion« für Baritonsolo, Chor und Orchester von *Richard Wetz*. Der Wetz-Schüler Trenkner, das Orchester, der städtische Musikverein und *Fred Drissen* (Bariton) bereiteten dem verstorbenen Meister damit eine würdige Gedächtnisehrung, die als Wiedergabe zu den besten und geschlossensten Leistungen dieses Oberhausener Konzertjahres gehörte. Das besonders in seinem Chorsatz reife Werk ist eine frühere, verhältnismäßig wenig bekannte Komposition Wetz'. Trotz ihrer relativ frühen Entstehungszeit spricht doch schon aus ihr jene gelassene Kraft einer tief im Eigensten verankerten Persönlichkeit, die, ohne sich je im wesentlichen zu verlieren, in breitem Maße Stilmittel hochromantischer Musik einzubeziehen vermag; sie bleiben eben wirklich nur Mittel, durch die stets das noch so stille Leuchten des eigenen Schaffensfeuers ruhevoll hindurchglänzt.

Der *Bochumer* Musikwinter und die von *Leopold Reichwein* veranstaltete Konzertreihe »Von Sebastian Bach bis zur Gegenwart« fanden ihren Abschluß mit einem der zeitgenössischen Musik gewidmeten Konzert, in dem drei bisher wenig bekannte Werke zur westdeutschen Erstaufführung gelangten. Wenig lohnend war allerdings die Bekanntschaft mit der sinfonischen Suite »*Leonardo da Vinci*« von *Ernst Geutebrück*, einem jungen österreichischen Komponisten. Das viersätzige Werk, ohne eigenes Gesicht und schärferes Profil, erschöpft sich in spätromantischen Stimmungen. Stärker zu fesseln vermochte die »*Partitur giocosa*« für Klavier und Orchester des aus Kärnten stammenden *Rudolf Kattnigg*. Das Konzert bewegt sich in einem heiteren Spielmusikton, der zwar in den drei schnellen Sätzen allzu gleichförmig beibehalten wird, aber immerhin dem Solisten Gelegenheit zu virtuoser Entfaltung gibt. Bei der Bochumer Erstaufführung wurde diese Gelegenheit vom Komponisten selbst mit ausgezeichneter Technik genutzt. Tiefenwirkungen vermag Kattnigg kaum zu erreichen; der Reiz seiner Musik liegt im rein klanglichen Element. Es ist verwunderlich, daß die vor zwölf Jahren schon entstandene lyrische Kantate »*Das Gleichnis*« für Solostimmen, gemischten Chor, Orchester und Orgel von *Max Donisch* bisher erst einmal aufgeführt worden war. Gewiß beschreitet Donisch in dem auf Verse von Adolf Holst geschriebenen Werke keine neuen Wege; aber die bescheidene Ehrlichkeit und der unbedingte Ernst der Haltung nehmen sehr für den jetzt 55jährigen Komponisten ein. Natürliche Einfachheit der melodischen Erfindung und klare Ausgewogenheit in Satz und Form vermögen hier wettzumachen, was dem Werk an gedanklicher Kraft und musikalischer Unmittelbarkeit abgeht. Die Bochumer Aufführung, zu der sich unter Reichweins Führung städt. Musikverein, Orchester und Solisten zu schönem Klangbild zusammenfanden, ließ die Vorzüge des Werkes eindrucksvoll hervortreten. Den Auftakt des Konzertes bildete *Richard Wetz'* Kleist-Ouverture, die durch das Bochumer Orchester im ganzen Reichtum ihrer starken musikalischen Spannungen erstand.

Wie in allen Konzerten des vergangenen *Duisburger* Musikwinters, setzte sich *Otto Volkmann* auch im letzten Hauptkonzert für ein Werk der Gegenwart ein. Allerdings lohnte diesmal sein Einsatz, der dem C-moll-Violinkonzert (Werk 27) von *Fritz Brandt* galt, kaum die Mühen. Der rheinische Komponist gibt mit diesem Werk der Violinliteratur allenfalls ein Stück Gebrauchsmusik, die geigerisch recht dankbar ist. Als »Konzert« ist jedoch Brandts Komposition thematisch und formal zu wenig eigenständig. Die Duisburger Uraufführung mit *Sigmund Bleier* als Solist vermochte den Eindruck des neuen Werkes nicht wesentlich zu vertiefen. Das Orchester, dem Brandt keine bedeutsame Rolle zuerteilt, spielte zu Anfang in eindrucksvoller Wiedergabe *Schumanns* Genoveva-Ouverture und ließ zum Schluß die zweite Sinfonie von *Brahms* folgen.

Im Rahmen eines deutsch-italienischen Austauschkonzertes mit zeitgenössischen Werken, das *Robert Ruthenfranz* in *Witten*-Ruhr mit dem städtischen Orchester und dem Wittener Kammerchor, im Einvernehmen mit der Accademia di Musiche contemporanee (Mailand) veranstaltete, gelangte die Große Messe in E für Solosopran, gemischten Chor und Orchester (»Missa salisburgensis«) von *Vittorio Gnecchi* zur deutschen Uraufführung. Der in Deutschland mit einigen Opern bekannt gewordene Komponist gehört der älteren, in der Verdi-Puccini-Tradition wurzelnden Komponistengeneration Italiens an; seine Messe bewegt sich stilistisch durchaus in den Bahnen der großen italienischen Konzertmesse, wie sie das 19. Jahrhundert zur Ausprägung brachte.

Wolfgang Steinecke

DEUTSCHER CHORISCHER TANZ IN HAMBURG

Lola Rogge, die Leiterin der »Hamburger Bewegungschöre«, die im Jahre 1932 mit ihrem pantomimischen Tanzspiel „Thyll" eine revolutionäre Idee tänzerisch darzustellen unternahm, hat nun nach dreijähriger Pause ein antikes Thema, die Amazonensage, zum Vorwurf für ein chorisches Tanzschauspiel gewählt. Ihre Absicht, die Laientanzbewegung in der Richtung eines »deutschen chorischen Tanzes« zu läutern, wird fn den „Amazonen" um einen entschiedenen Schritt der Verwirklichung genähert. In ireier, vereinfachender Anlehnung an das mythologische und das Kleistsche Vorbild (der »Penthesilea«) zeichnet Lola Rogge die Idee des Amazonenstaates, der aus der sinnlosen Verewigung eines chaotischen historischen Augenblicks geboren ist, und sein Aufgehen in den neuen Männerstaat. Die Vermählung beider Prinzipien, des männlichen mit dem weiblichen, denen hier eine über die Geschlechtersymbolik hinausgehende mythische Bedeutung innewohnt, erzwingt den Staat des Willens, der den Staat der Sinne, des Gefühls und des Rosenfestes in sich »aufhebt«. Die Vereinigung von Vernunft und Gefühl, Trieb und Willen ermöglicht den Staat; aus dem kreatürlichen Menschen wird der geschichtsbildende Mensch.

Die choreographische Durchführung dieses symbolischen Geschehens, dessen Grundplan *Hans Meyer-Rogge* entwarf, ist auf rein chorische Arbeit aufgebaut. Neben den handelnden Chören (Amazonen und Griechenheer) steht ein dritter, dem die Aufgabe des eigentlichen »Chores« im antiken tragischen Sinne zufällt. Er gibt den monumentalen Rahmen und die ornamentale »Auskontrapunktierung« der tänzerischen Großform; in seiner eigensten Bedeutung wird er sichtbar, wenn er sich zum Schluß wie ein Vorhang vor die Handelnden zieht und die Zuschauer wieder in die Wirklichkeit zurückweist. Solistische Leistungen sind, wie das im Chortanz nicht anders sein kann, bewußt zurückgestellt, statt dessen sind die wenigen Einzeltänzer Führer ihrer Chöre.

Rhythmisch-musikalische Unterlage ist Händelsche Musik aus verschiedenen Werken des Meisters, mit Geschick zusammengestellt nach dem Grundsatz, daß die Musik wie in der antiken Tragödie, so auch im modernen Tanzschauspiel dem Gesamtwerk zu dienen habe.
Die Uraufführung im Hamburger Staatlichen Schauspielhaus wurde zu einem glänzenden Erfolg. Lola Rogge hat mit diesem Tanzschauspiel einen wegweisenden Schritt in der Entwicklung des deutschen chorischen Tanzes getan. *Rudolf Scharnberg*

DIE PREISTRÄGER DES HAUSMUSIKWETTBEWERBS DER AKADEMIE DER KÜNSTE

Die Abteilung für Musik der Preußischen Akademie der Künste hat über den Ende vorigen Jahres von ihr ausgeschriebenen Wettbewerb zur Gewinnung von Werken der Hausmusik (Kammermusikwerke für Streichinstrumente oder Blasinstrumente mit oder ohne Klavier), für den über 200 Einsendungen eingegangen sind, soeben Entscheidung getroffen.
Die Abteilung hat beschlossen, aus der zur Verfügung stehenden Preissumme von 2000 RM. nicht, wie im Preisausschreiben ursprünglich vorgesehen, zwei, sondern vier Preise zu verleihen: zu 800, 600 und zwei zu je 300 RM.
Verliehen wurde der Preis von 800 RM. an *Hans Oskar Hiege* (Gonsenheim b. Mainz) für ein Bläser-Divertimento; der Preis von 600 RM. an *Lothar Witzke* (Berlin-Charlottenburg) für eine Sonate für Violine und Klavier; ein Preis von 300 RM. an *Albert Barkhausen* (Bremen) für eine »Nachtmusik« für Flöte, Bratsche und Horn und ein weiterer Preis von 300 RM. an *Paul Hoffmann* (Köln) für eine »Kleine deutsche Hausmusik« für Streich- oder Blasinstrumente.
Mit Rücksicht auf die große Zahl anerkennenswerter Einsendungen hat sich die Abteilung für Musik entschlossen, über die ausgesetzte Summe hinaus noch sechs weitere Preise zu je 100 RM. zu vergeben. Diese wurden folgenden Komponisten zugesprochen: *Hans Oskar Hiege* (Gonsenheim bei Mainz) für ein Quartett für Klavier und Bläser; *Hubert Pfeiffer* (Wuppertal-Barmen) für eine »Musik für eine Solo-Klarinette«; *Sofie Rohnstock* (Leipzig) für ein Streichtrio; *Siegfried Krug* (St.Georgen am Ammersee) für ein Streichtrio; *Hans Lüttke* (Leipzig) für ein Streichquartett und *Carl Herforth* (Halle) für ein Streichtrio.

FÜR UND WIDER

DAS DÜSSELDORFER MUSIK-PROGRAMM IM KRITISCHEN LICHT

Die starke Beachtung, die das Musikprogramm der *NS-Kulturgemeinde* (Festkonzerte während der *Reichstagung in Düsseldorf vom 6.—11. Juni*) gefunden hat, veranlaßt uns, aus dem gesichteten kritischen Material, dem Widerhall der Presse, einige Schlaglichter zu bringen. Es ist selbstverständlich, daß das Musikfest als solches — Kundgebung und Bekenntnis freudiger Menschen, die sich dem neuen Staate verschworen haben — in seiner Berechtigung nur anerkannt und begrüßt werden konnte. Darüber hinaus sind aber auch die künstlerisch wertvollen Leistungen begriffen worden. Einige der jungen Komponisten, die in Düsseldorf stürmische Erfolge zu verzeichnen hatten,

gehören seitdem der Reihe derjenigen Begabungen an, die das künftige deutsche Musikleben einfach nicht mehr missen möchte; so verhält es sich vor allem mit der zwar in sich schon festgefügten, doch sicherlich noch entwicklungsfähigen Kunst eines Albert Jung und Hansheinrich Dransmann. Andere Talente, wie Wagner-Régeny und insbesondere Emil Peeters wurden in die Lage versetzt, vor einem unverkünstelten, mit dem Herzen empfindenden Zuhörerkreis ihre konstruktiv neuartigen Werke zu erproben. Die Leitung der Musikabteilung der NS-Kulturgemeinde darf sich nach einer so überwiegenden Bejahung ihrer Tätigkeit der Überzeugung hingeben, daß sie *auf dem rechten Wege* ist, und die bei ihrem ersten größeren Musikfest gewonnenen Erfahrungen werden der Gestaltung des Programms »1936« nur zugute kommen.

Über die »*Festmusik für Orchester*« von *Albert Jung* urteilte der »Völkische Beobachter« (Berlin): »eine der großartigsten Festmusiken, die für das neue Deutschland entstanden sind«. »Ein Musiker von Blut und Kraft«, ist die Ansicht der »Dortmunder Zeitung«. Der »Hannoversche Anzeiger« nennt diese Musik »ausgesprochen deutsch in ihrem Charakter«. Positiv eingestellt und sehr angetan von diesem Werk sind im weiteren: »Niederdeutscher Beobachter«, »Kieler Neueste Nachrichten«, »Augsburger Postzeitung«, »Leipziger Neueste Nachrichten«, »Der Mittag« u. a. Doch auch die Verneinung oder Einschränkung kann nicht fehlen: So Vorbehalte in der »Rheinisch-Westfälischen Zeitung«, »Kölnische Zeitung«, und obschon die »Dortmunder Zeitung« sich einer starken Beeindrückung nicht entziehen konnte, fühlt sie sich doch veranlaßt, eine warnende Stimme zu erheben: »Ein Straußianer comme il faut, der mit dem Orchester mehr Theater macht als notwendig ist und zur großen Überraschung schließlich mit dem Zitat der Endzeile des Deutschlandliedes aufs Ganze geht. Solche Effekte, sie mögen noch so festlich angebracht werden, sind natürlich Geschmacksache«. — Die Kritiken hinsichtlich *Jungs* »*Passacaglia*« sind einheitlicher: »Bedenkt man, daß unzählige der besten und wertvollsten Schöpfungen unseres Musikgutes ihr Entstehen dem Auftrag eines Mäzen verdanken, so darf man die NS-Kulturgemeinde beglückwünschen, daß sie diese Tradition wieder aufgenommen hat.« So das »Düsseldorfer Tageblatt«. »Kölnische Zeitung«, »Mittag«, »Rheinisch-Westfälische« u. a. rühmen die Merkmale einer faßlichen, vom Experiment entfernten und ungezwungenen Tonsprache. Ein naturgebundenes Talent wird nach diesen Zeugnissen sichtbar, das eine Probe ehrlichen Könnens ablegte. — *Julius Weismanns* »*Sommernachtstraum*«-Musik, von der allerdings nur das Vorspiel geboten wurde, hat fast insgesamt hohes, ja höchstes Lob gefunden: so im »Westdeutschen Beobachter«, »Münsterischen Anzeiger«, »Niederdeutschen Beobachter«, in der »Niedersächsischen Tageszeitung«, »Rheinisch-Westfälischen«, »Westfälischen Landeszeitung«, im »Völkischen Beobachter«. Die »Deutsche Allgemeine Zeitung« schreibt: »Eine liebenswürdige musikalische Schöpfung von traditionsgebundener Haltung ..«. »Der Mittag«: »Vielleicht eher Eichendorffisch als Shakespearisch .. Man wird wohl in Zukunft der Weismannschen Musik in den Aufführungen des »Sommernachtstraum« begegnen«. — Und nun *Wagner-Régenys* Konkurrenz-»Sommernachtstraum«. Das Problematische, Neue wird doch irgendwie überall bei dieser höchst eigenwilligen Musik empfunden. Bejaht wird dieser neue Wagner-Règeny vom »Angriff«, »Völkischen Beobachter«, »Düsseldorfer Tageblatt«, »Mittag«, »Westdeutschen Beobachter«, der »Berliner illustr. Nachtausgabe«, in gewissem Sinne auch von der »National-Zeitung«. Dem stehen indessen auch Gegenmeinungen entgegen. So vermißt der »Hamburger Anzeiger« die »blühende, romantische Klangweise«. Dem »Hellweger Anzeiger« (Unna) offenbart sich eine »motivische Trockenheit«; die »Trockenheit«, wenn auch die »eigene Handschrift« und die »interessante Instrumentationsstudie« zugebilligt werden, bemängeln nicht wenige andere Blätter. Wagner-Régeny »ist weniger eine gelöste musikalische Natur als der Typ des willensmäßig

formenden Künstlers. .«; so das Endergebnis der »Rheinisch-Westfälischen Zeitung«. — Die »*Altdeutschen Minnelieder*« des verstorbenen *Otto Straub* fanden im allgemeinen keinen Widerspruch, wenn auch kein überwältigender Eindruck festgestellt werden konnte. Die »Kölnische Zeitung« hätte die Vertonung mittelalterlicher Lyrik herber gewünscht, und nicht in einem »aufgelösten, etwa deutsch-impressionistischen Klangstil«. Sehr warme Befürwortungen im »Westdeutschen Beobachter«, in den »Leipziger Neuesten Nachrichten«. — Der »Böse Mann«, nach der Haltung des Publikums zu urteilen, war beim 2. Festkonzert *Emil Peeters* mit seiner »*Konzertmusik für Klavier und Orchester*«. Wider Erwarten stehen doch recht viele Kritiken für sein Werk ein. Der »Bochumer Anzeiger«: »Schon in den ersten Takten ein Werk von eigenwilligem Profil . . . markantes Gesicht . . . verdient es am ehesten, daß man sich mit ihm künstlerisch auseinandersetzt . .« Sodann die »Kölnische Zeitung«: »Zum mindesten ist dem Werk eine errungene und im Stil einheitliche Linie nachzusagen«. »Kraftvoll ursprüngliches Musizieren« lautet die Aussage in den »Kieler Neuesten Nachrichten«. Hingegen der »Völkische Beobachter« (Berlin): »Keine ursprüngliche Musikernatur . . erklügelte Verstandeskunst . .«. »Westdeutscher Beobachter« und »Niederdeutscher Beobachter« gelangen zu noch bittereren Folgerungen.

Im Anschluß an unseren Düsseldorfer Bericht (Juliheft der »Musik«) sind noch einige Solistennamen nachzuholen, die damals weggelassen wurden. Für das Dransmannsche Chorwerk »Einer baut einen Dom« waren *Rudolf Watzke* (Bariton), *Henk Noort* (Tenor), *Hildegard Hennecke* (Alt) verpflichtet. Die Staubschen »Minnelieder« wurden von der Sopranistin *Elsa Wieber* (Dresdner Kammersängerin) und dem Bariton des Deutschen Opernhauses Berlin *Gerhard Hüsch* gesungen. Dem schwierigen Klavierpart in Emil Peeters »Konzertmusik« hatte sich *H. Neeting* unterzogen.

ERKLÄRUNG DER HAUPTSCHRIFTLEITUNG

Im Januarheft der »Musik« erschien ein Artikel »*Opernübersetzungen*« von *Georg C. Lempert.* Der Verfasser bediente sich, wie sich nachträglich herausstellte, eines Decknamens. Er heißt in Wirklichkeit *Cohn,* ist Rechtsanwalt und nach amtlicher Auskunft *Jude,* wohnhaft in Berlin-Wilmersdorf, Motzstraße 42. Der Artikel, der von dem früheren Herausgeber und Hauptschriftleiter der »Musik«, *Johannes Günther,* angenommen und in Satz gegeben war, befand sich in dem beim Ausscheiden Günthers vorhandenen Stehsatz. Da Günther damals gleichzeitig Musikreferent der Reichsjugendführung war, bestand kein Anlaß, den unverfänglich scheinenden Autor nochmals auf seine Abstammung hin zu prüfen, obwohl im Text eine Anzahl sachlicher Änderungen durch den unterzeichneten Hauptschriftleiter vorgenommen wurden. Diesen Tatbestand öffentlich festzustellen, erscheint heute notwendig, um möglichen Mißdeutungen von vornherein die Spitze abzubrechen.

In diesem Zusammenhang sieht sich der Unterzeichnete genötigt, den Inhalt eines Artikels über Johannes Günther unter der Rubrik »Wir stellen vor« im Aprilheft 1934 ausdrücklich zu *widerrufen,* weil der Artikel unter Voraussetzungen geschrieben wurde, die sich später als falsch erwiesen. Wesentliche Punkte des Entwicklungsganges von Johannes Günther, insbesondere seiner politischen Laufbahn, wurden dem Verfasser des Artikels durch Günther verschwiegen bzw. unrichtig dargestellt.

Friedrich W. Herzog

Laßt uns nicht müßig zusehen, greift an, daß es besser werde, greift an!

Aus Schumann, Gesammelte Schriften

PETER RAABE
PRÄSIDENT DER REICHSMUSIKKAMMER
PAUL GRAENER
FÜHRER DES BERUFSSTANDES DER DEUTSCHEN KOMPONISTEN

Der Präsident der Reichsmusikkammer Dr. Richard Strauß hat den Präsidenten der Reichskulturkammer Reichsminister Dr. Goebbels gebeten, ihn mit Rücksicht auf sein Alter und seine augenblicklich stark angegriffene Gesundheit von seinen Ämtern als Präsident der Reichsmusikkammer und als Vorsitzender des Berufsstandes der deutschen Komponisten zu entbinden. Reichsminister Dr. Goebbels hat diesem Ersuchen stattgegeben und Dr. Richard Strauß in einem persönlichen Schreiben seinen Dank für die geleistete Arbeit ausgesprochen. Gleichzeitig hat Reichsminister Dr. Goebbels den Generalmusikdirektor Prof. Dr. Peter Raabe zum Präsidenten der Reichsmusikkammer und den Komponisten Prof. Dr. h. c. Paul Graener zum Leiter des Berufsstandes der deutschen Komponisten ernannt.

Der Rücktritt *Richard Strauß'* von dem höchsten musikalischen Amt im neuen Deutschland kommt kaum überraschend. Die Interessen, die der berühmte Komponist in seinem persönlichen Schaffen und Wirken vertrat, konnten nicht immer in Einklang gebracht werden mit den kulturpolitischen Forderungen der nationalsozialistischen Idee, die ihren Totalitätsanspruch als unumstößliches Primat herausstellt. Die großen organisatorischen Aufgaben der Reichsmusikkammer verlangen den Einsatz einer ungeteilten Persönlichkeit, den Richard Strauß schon aus privaten Gründen nicht mehr leisten konnte.

Die Teilung der bisher von Richard Strauß und den mit seiner Vollmacht versehenen Männern betreuten Ämter bietet die Gewähr, daß die Musikpolitik kraftvoll und zielsicher geleitet wird. *Peter Raabe* steht seit Jahren im Vordergrund des deutschen Musiklebens. Was er zuletzt in 15jähriger Tätigkeit als Generalmusikdirektor der Stadt Aachen geleistet hat, wurde kürzlich an dieser Stelle von berufener Seite gewürdigt. Als Vorstandsmitglied des Allgemeinen Deutschen Musikvereins hat Raabe weitsichtig und verantwortungsbewußt die aktuellen Probleme der Musikorganisation und Kulturpolitik aufgegriffen und mit kritischer Sachlichkeit und freimütiger Überzeugung vertreten. Dieses geistige und nationale Verantwortungsbewußtsein hat ihn stets ausgezeichnet. Auf dem ersten Musikfest nach der nationalsozialistischen Revolution in Wiesbaden erklärte er, daß in allen Fragen der Musik im Dritten Reich *die in der Gesinnung verankerte Leistung* und nicht die Gesinnung allein, getreu dem Leistungsprinzip des Nationalsozialismus zu entscheiden habe. Unter diesem Gesichtspunkt wird Professor Dr. Peter Raabe sein hohes Amt führen, getragen von dem Vertrauen aller deutschen Musiker.

Nicht minder erwartungsvoll haben die deutschen Komponisten die Berufung von Prof. Dr. h. c. *Paul Graener* an die Spitze des Berufsstandes der deutschen Komponisten begrüßt. Der Komponist ist in der »Musik« schon häufig zu Wort gekommen. Sein meisterliches Können und sein sympathisches Standesbewußtsein haben ihm eine Stellung gesichert, die von der herzlichen Verehrung der Musiker und Musikfreunde gestützt wird. Er wird seinen Kollegen ein tüchtiger, stets einsatzbereiter Anwalt sein. Graeners besondere Sorge gilt dem musikalischen Nachwuchs, dessen Förderung bisher noch sehr im argen lag. Hier hat er eine dankbare Aufgabe vor sich, deren Erfüllung Mut und innere Jugend verlangt. An opferbereiten Helfern wird es ihm nicht fehlen, wenn dieses Versprechen in klingende Tat umgesetzt wird.

Friedrich W. Herzog

DIE VOLKSMUSIKALISCHE SCHULUNGS-ARBEIT DES DSB

Nach der letzten Bestandserhebung weist der *Deutsche Sängerbund* einen Mitgliederbestand von 729933 Sängern und 61784 Sängerinnen auf. Die Gesamtzahl der Singenden beläuft sich somit auf 791717. Das bedeutet eine Abnahme von 35552 Mitgliedern gegenüber dem Jahre 1934, also einen Rückgang von 4,5 Prozent. Immerhin ist das Ergebnis bei Beurteilung aller Umstände noch als sehr günstig anzusprechen. Aus der Arbeit des Deutschen Sängerbundes im letzten Berichtsjahr sind vor allem die Schulungslager hervorzuheben. In der Zeit von Februar 1934 bis April 1935 haben acht solcher Schulungslager stattgefunden. Die Mehrzahl davon war wegen der zentralen Lage und der äußerst günstigen Verbindung in Blankenburg eingerichtet, aber auch in Rummelsberg, Nienstedt und Königsforst waren Lager. Die Zahl der Teilnehmer betrug insgesamt 470, und zwar waren darunter Chorleiter, führende Verwaltungsbeamte und Sänger. Diese Einrichtung wurde zunächst, wie Alfred Rosenthal-Heinzel in dem Amtsblatt des Deutschen Sängerbundes ausführt, in einigen Kreisen ablehnend beurteilt, aber dieses Mißverständnis ist inzwischen erkannt und beseitigt worden, so daß ein völliges Vertrauensverhältnis zum Amt für Chorwesen und Volksmusik zur RMK. in allen Fragen der Volksmusikarbeit hergestellt worden ist.

Dieselbe Einmütigkeit besteht innerhalb des Musikbeirats, sie besteht innerhalb des Führerrats des DSB., und man kann sagen, daß die Schulungslagerarbeit sich in stetem Fortschreiten befindet, wie es die Sache erfordert, und daß sie in einmütigem Zusammenwirken aller beteiligten Kräfte durchgeführt wird. Der Bund selbst als eine zentrale Instanz kann in seiner Schulungsarbeit nicht Richtlinien geben, wie an diesem und jenem Ort unter diesen und jenen Verhältnissen jeweils im einzelnen Fall zu verfahren ist. Er kann in der Gesamtschulung immer nur die großen kulturpolitischen Linien angeben und die große erzieherische Gesamtausrichtung zeichnen. Außer den Schulungslagern hat der DSB. sechs Kurzlager in Georgental in Thüringen, außerdem in Lemgo im Kreis Lippe, in Augsburg und in Arnsberg in Westfalen eingerichtet. Die vom Amt für Chorwesen und Volksmusik im Auftrage des Preußischen Kultusministeriums abgehaltenen Chorleiterlehrgänge für Fortgeschrittene fanden im Oktober 1934 und im Mai 1935 in Berlin statt. Jeweils waren 30 Chorleiter zugelassen.

Die zuständigen Stellen der Reichsmusikkammer haben sich durch eigene Anschauung von Wert und Notwendigkeit der Lagerschulung überzeugt. Folgende amtliche Verlautbarung ist vom Bundesführer des DSB., Oberbürgermeister *Meister*, und dem Leiter des Amtes für Chorwesen und Volksmusik, Prof. Dr. *Stein*, unterzeichnet: »Im Zug der organisatorischen Durchführung des Verhältnisses zwischen dem Amt für Chorwesen und Volksmusik innerhalb der RMK. und dem DSB. sind an vielen Stellen Unklarheiten über die Stellung der RMK. zur volksmusikalischen Schulungsarbeit des DSB. entstanden. Das Amt für Chorwesen und Volksmusik hat diese Arbeit, der der Schulungsleiter des DSB., *Alfred Rosenthal-Heinzel*, bundesamtlich vorsteht, geprüft und sich von ihrem Wert überzeugt. Der Ausbau dieser Arbeit in den Schulungslagern, Kurzschulungen und dergleichen wird mit zunehmender Aufklärung über ihre Ziele die noch bestehenden irrtümlichen Auffassungen beseitigen. In diesem Sinn wird der gesamten Sängerschaft, besonders aber ihren Führern, auch weiterhin dringend empfohlen, die in der Volksmusikarbeit des DSB. gebotenen Schulungsmöglichkeiten für sich zu nützen und deren Ziele im Rahmen des gesamten Kulturprogramms im Leben des Bundes zu verwirklichen.«

WAGNERS »WIELAND«-FRAGMENT AUF DER BÜHNE

Die reichswichtige Richard-Wagner-Festwoche in *Detmold* fand in der breiten Öffentlichkeit ein Echo, dessen Ausstrahlungen alle Erwartungen in den Schatten stellten. Die kleine Fürstenresidenz war erfüllt von dem Geiste Bayreuths, der hier durch die *Opernquerschnitte* im Landestheater und die volkstümlichen Vorträge von *Otto Daube* in kleinen Dosierungen geboten wurde. Der künstlerische Leiter der Festwoche war selbst der beste Propagandist seiner Idee, die eben als Vorbereitung auf das Bayreuther Erlebnis ihre Mission erfüllt. Wenn Daube auch die Ausrichtung des Wagnerschen Werkes im nationalsozialistischen Sinne nicht immer gelang, so war doch seine innere Begeisterung für die Sache ein lebendiges pädagogisches Mittel, das durch die Beherrschung des Objektes Respekt und Dank verdiente. In Generalmusikdirektor *Rudolf Schulz-Dornburg* und dem Reichsfliegerorchester standen ihm Helfer zur Seite, die sich rückhaltlos für die ihrer Interpretation anvertrauten Werke einsetzten. Gerade Schulz-Dornburg erwies sich hier als eine musikalische Führerpersönlichkeit von stärkster Suggestivkraft und Leidenschaft. Die seiner Führung anvertrauten Solisten, voran die herrliche Wiesbadener Sopranistin *Hilde Singenstreu,* der Kölner Heldentenor *Josef Janko* und die Altistin *Grete Lüddecke,* hielten eine künstlerische Höhenlinie ein, die sich getrost den besten Bayreuther Leistungen zur Seite stellen konnte, mochte auch bei den konzertmäßig aufgezogenen Aufführungen die Illusion der Bühne fehlen. Der Querschnitt durch die »Meistersinger von Nürnberg« gipfelte in einer vollendet schönen Wiedergabe des berühmten Quintetts, über die nur ein matter Schatten von dem nicht mehr vollwertigen Sänger des Hans Sachs fiel.

Ein Volksfest im lichtübersäten Palaisgarten, dessen weite Rasenflächen von gepflegten Hecken eingefaßt sind, stand unter dem Motto: »*Unser Wagner auf der Festwiese*«. Zwischen ziemlich unbekannt gebliebenen Blasmusiken Wagners und den von fröhlichen Jungmädchenscharen getanzten Volkstänzen aus den »Meistersingern« stand die Aufführung des *Wieland-Fragmentes* in der Bearbeitung und Einrichtung von Rudolf Schulz-Dornburg. Richard Wagner schrieb »Wieland« während seines Schweizer Aufenthaltes im Jahre 1849. In dieser deutschen Sagengestalt erblickte er ein Symbol des deutschen Schicksals. Als echter Revolutionär wagte er das kühne Gleichnis: »O einziges herrliches Volk! Das hast du gedichtet und du selbst bist dieser Wieland! Schmiede deine Flügel und schwinge dich auf!« Der Wikinger Wieland, der seiner Liebe zu Schwanhild untreu wird, fällt durch Verrat in die Macht des Königs Neiding, der ihn als Schmied behält. Durch Zerschneiden der Sehnen verkrüppelt er ihm die Füße, um ihn ewig gefangen zu halten. Aber Wieland befreit sich aus der Gefangenschaft, indem er sich selbst Flügel schmiedet und entflieht. Wagner sah in dieser Gestalt auch sein eigenes Schicksal. Der zeitweilige Verrat an den Idealen seiner Jugend spiegelte sich in Wielands Los. Leider blieb der Entwurf Fragment. Den unausgeführten Entwurf bot Wagner später *Franz Liszt* an, der ihn aber ablehnte. (Der Versuch des Dresdner Komponisten *Kurt Hösel,* »Wieland« musikdramatisch auszuwerten, scheiterte im Jahre 1913!) Schulz-Dornburg stellte das Spiel auf klare Bildmäßigkeit. Die Spielfreude der jungen Menschen aus der HJ, BDM und SA sicherte dem Werke eine begeisterte Aufnahme. Als am Schlusse die politischen Soldaten des neuen Deutschlands, verkörpert im Reichsheer, SA und SS, Arbeitsdienst und Teno, HJ und Fliegerei, aufmarschierten und damit die Brücke von der Vergangenheit zur Gegenwart schlugen, wollte der Jubel der Abertausende von Zuschauern kein Ende nehmen.

Friedrich W. Herzog



Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde

Das bedeutendste Ereignis in der Arbeit der NS-Kulturgemeinde während der Berichtszeit war die *Einweihung der niederdeutschen Kultstätte »Stedingsehre«* auf dem Bookholzberg in Oldenburg. Der heldenmütige Todeskampf der Stedinger Bauern gegen den Scheinkreuzzug des Erzbischofs von Bremen, der im Jahre 1234 mit der Schlacht von Altenesch sein erschütterndes Ende fand, wurde mit der 700-Jahresfeier im Sommer 1934 zuerst der Vergessenheit entrissen. Im Oktober 1934 waren die auf Anregung von Reichsleiter *Alfred Rosenberg* und Gauleiter *Carl Röver* eingeleiteten Arbeiten, diese Gedenkfeier regelmäßig zu wiederholen, so weit vorgeschritten, daß der Grundstein zur niederdeutschen Kultstätte »Stedingsehre« von Alfred Rosenberg, Reichsführer der SS *Himmler*, Gauleiter Röver und Amtsleiter *Dr. Stang* gelegt werden konnte. Am 13. Juli 1935 fand die feierliche Einweihung und Übergabe an die NS-Kulturgemeinde durch Gauleiter Röver statt. Dr. Stang nahm die einzigartig schöne und eindrucksvolle Stätte in die Obhut der NS-Kulturgemeinde und sprach zugleich als Vertreter Alfred Rosenbergs den Wunsch aus, dort eine Wallfahrtsstätte des deutschen Volkes entstehen zu sehen. Dieser Wunsch ist schon im ersten Jahre des Bestehens von »Stedingsehre« in Erfüllung gegangen: Über 80000 Volksgenossen sahen in den 14 Tagen der Spielzeit den von August Hinrichs dichterisch gestalteten Kampf der Stedinger.

Die Arbeit der Abteilung Bildende Kunst trug ihre schönste Frucht in der Anerkennung, daß ihr beispielhaftes Vorgehen das gesamte Kunstausstellungswesen in diesem Jahr ausgerichtet hat: Die von der Reichskammer der bildenden Künste veranstaltete »Schau Berliner Kunst« in Berlin stellte in der Hauptsache dieselben Künstler und Werke heraus, die in der Ausstellung der NSKG »Die Auslese« gezeigt worden waren.

Ein Rüstlager bei Storkow in der Mark schulte die Volkstumswarte der NSKG aus allen Gauen. Hier ist planmäßig eine Arbeit in Angriff genommen, die, auf Jahrzehnte gesehen, die feste Grundlage für alle Kulturarbeit und insbesondere für die Kunstpflege in der breiten Schicht der »Laien« herstellen wird (vergl. S. 856).

In Leipzig enthüllte die NS-Kulturgemeinde eine Gedenktafel für die einstige Wirkungsstätte Joh. Seb. Bachs, die 1902 abgerissene Thomasschule. — Das »Haus der Kultur« in Leipzig, das von der Stadt der NS-Kulturgemeinde übergebene Gohliser Schlößchen, ein wunderschönes Bürgerhaus aus der Übergangszeit zwischen Barock und Rokoko, fand überraschend starken Besuch aus allen Volkskreisen. Seit Anfang Mai konnte dort rund 10000 Volksgenossen in verständnisvollen Führungen der Begriff von Kunst und Kultur erschlossen werden. Außerdem sind die Veranstaltungen der im Park des Schlößchens eingerichteten Freilichtbühne und die Kammermusiken im Saal regelmäßig bis auf den letzten Platz gefüllt.

Wer den Künstler erforschen will,
besuche ihn in seiner Werkstatt!

Aus Schumann, Gesammelte Schriften II, 273.

DIE BERLINER KONZERTGEMEINDE

Konzertring der NS-Kulturgemeinde

Das Konzertleben der Reichshauptstadt Berlin, wie es sich entwickelt hatte bis zum Jahre 1933, ging einer unaufhaltsamen Zerstörung entgegen. Wohin man blickte, Mißstände und Zerfallserscheinungen! Jeder kaum dem Konservatorium entwachsene junge Musiker glaubte es sich schuldig zu sein, mehrere Konzertabende in der Reichshauptstadt zu geben. Auf wirkliche konzertreife Begabungen stieß man nur selten. Was zur Aufführung gelangte an Schöpfungen der Gegenwart, atmete einen Geist, der zum Bolschewismus in der Kunst führen mußte.

Das Publikum, das die Konzerte besuchte, war ein ganz bestimmter Interessentenklüngel. Bedeutungslos, solange es sich um die wenigen handelte, die wegen irgendeines Verwandtschafts- oder Bekanntschaftsverhältnisses zu einem der jungen Konzertgeber ein- oder zweimal jährlich die Singakademie oder den Beethovensaal bevölkerten. Von erschreckender Bedeutung dagegen, wenn man immer wieder die Beobachtung machen mußte, daß unser Volk allem Konzertleben fern blieb und die »großen« Konzerte zu einer kulturell wertlosen, gesellschaftlichen Angelegenheit einer zahlenmäßig dünnen Oberschicht wurden. Einer Oberschicht, in der das jüdische Element die Oberhand hatte und die kulturpolitische Linie bestimmte.

Mit dem nationalen Umsturz verschwand das jüdische Element aus den Konzertsälen. Das Viel-zu-Viel an Solistenabenden ging zurück. Es wurden von den verschiedensten Seiten Versuche gemacht, das Konzertleben aus dem Geist der nationalsozialistischen Bewegung neu zu gestalten. Eine klare Linie schuf die *NS-Kulturgemeinde* in der Spielzeit 1934/35 sowohl mit der Reihe der großen, repräsentativen Orchesterkonzerte als auch mit den Konzerten, in denen ausschließlich junge Komponisten zu Wort kamen. Die wichtigste Frage blieb indessen noch ungelöst: die Gewinnung des Volkes für unsere Konzertsäle. Selbst Konzerte von höchstem Rang mußten vor halbgefülltem Saal stattfinden. Das Volk war dazu erzogen, der Sensation nachzulaufen, und hatte verlernt zu begreifen, welche inneren Werte ihm entgingen, wenn es darauf verzichtete, die Musik seiner großen Meister zu erleben.

Die Erfahrungen der NS-Kulturgemeinde auf anderen Gebieten des kulturellen Lebens haben gezeigt, wo der Hebel anzusetzen war. Nur auf der Grundlage einer festgefügten Organisation der Besucher kann das Konzertleben neu gestaltet werden. Aus der Viermillionenstadt Berlin muß eine Gemeinschaft von einigen tausend Volksgenossen gewonnen werden, die aufnahmebereit ist, die offene Herzen hat für die höchsten Güter deutscher Kultur. Um einen solchen Stamm von Konzertbesuchern wird sich bald ein immer größerer Kreis scharen, und in wenigen Jahren kann das Konzertleben wieder zu einem der geistigen Kraftströme der Nation werden. Aus all diesen Erkenntnissen entstand die *Berliner Konzertgemeinde.* Die Stadt Berlin stellte Mittel zur Verfügung zur Durchführung der notwendigen organisatorischen Vorarbeiten und zur Sicherung der Konzerte selbst. In gemeinsamer Arbeit fanden sich der *Reichsverband für Konzertwesen* und die *NS-Kulturgemeinde* zusammen und stellten die Richtlinien und Pläne auf, nach denen die Berliner Konzertgemeinde geleitet wird. Eine große Anzahl von Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens trat dem unter Vorsitz des Oberbürgermeisters Dr. *Sahm* gebildeten Ehrenausschuß bei. Das Amt des geschäftsführenden Vorsitzenden wurde im Einvernehmen mit Amtsleiter Dr. *Walter Stang* dem Berliner Gauobmann der NS-Kulturgemeinde übertragen. Ein Beirat wurde gebildet aus Vertretern der Amtsleitung der NS-Kulturgemeinde, der Stadt Berlin, des Reichsverbandes für Konzertwesen, des Philharmonischen Orchesters und des Landesorchesters.

Für die Mitglieder des Theateringes der NS-Kulturgemeinde wird in der Spielzeit

1935/36 je ein Konzert obligatorisch. Auch diese Konzertbesucher werden den Veranstaltungen der Berliner Konzertgemeinde zugeführt. Die Berliner Konzertgemeinde erhält den Untertitel »Konzertring der NS-Kulturgemeinde«. Für die Mitglieder der Berliner Konzertgemeinde sind im Lauf einer Spielzeit 6 Konzerte vorgesehen, und zwar 3 Orchesterkonzerte, 2 Kammermusik- und 1 Solistenkonzert. Es bedarf keiner besonderen Betonung, daß für die geplanten Konzerte nur die wertvollsten Kräfte herangezogen werden.
Die »*Musik*« wird als amtliches Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde über alle Veranstaltungen fortlaufend unterrichten, zugleich aber durch aufbauende Kritik die Arbeit unter dem Gesichtspunkt nationalsozialistischer Volkserziehung unterstützen. *D.*

DIE MUSIK DER HITLER-JUGEND

RICHARD BLOH, Hamburg, Musikreferent im Kulturamt der Hitler-Jugend, Gebiet 6, gibt hier im großen Umriß ein klares Bild der musikalischen Arbeit der Hitler-Jugend.

Zwei Quellen sind es, aus denen die Musik der HJ, wie sie uns heute erscheint, gespeist wird: Die erste Quelle ist die Musik der Jugendbewegung der Nachkriegszeit, wie sie uns in den zahlreichen »Singkreisen«, der Musikantengilde u. a. erscheint, mit ihrer Pflege der alten Polyphonie, ihrem Gemeinschaftssingen und ihrem Streben nach einer Grundhaltung, die dem Einzelwesen eine größte Ausprägung — jedoch immer und nur in Verbindung mit der Gemeinschaft — ermöglichte. Die zweite Quelle ist die Musik der bündischen Jugend und der Kampfjahre der nationalsozialistischen Bewegung, eine bewußt herbe, jungenmäßige Musik mit ihrer Ablehnung alles Komplizierten und Gewollten, manchmal düster landsknechtmäßig oder erbittert revolutionär. Diese beiden an sich durchaus *gegensätzlichen* Erscheinungen konnten nur Quellen *einer* neuen Kultur werden, wenn es ein höheres Ziel gab, um dessentwillen beide Richtungen bereit waren, einen Teil ihres Wesens zu opfern — und sie waren es: Die Synthese ist erreicht in der uns heute vorliegenden Musik der HJ, erreicht durch den Willen und die Kraft zu einer neuen deutschen Kultur! Die musikalische Jugendbewegung opferte ihre zum Teil stark barocken Neigungen mit ihrem Hang zur spielerischen Auszierung der musikalischen Linie, die Musik der bündischen Jugend usw. mit ihrer Wir-Haltung erkannte die Notwendigkeit, dem Einzelwesen seine Entfaltungsmöglichkeit — »jedoch immer und nur in Verbindung mit der Gemeinschaft« — zu sichern.
Über den »Stil« dieser neuen Musik ist zu sagen, daß sie sich nicht streng tonal gebunden fühlt, sondern alle die reichen Möglichkeiten einer Poly-Tonalität benutzt, um ihre Sprache zu intensivieren. — In den *Liedern* gewisse Anlehnungen an die herben Tonschritte der antiken Tonarten, Vermeidung jeder Vorhaltsbildung, besonders im melodischen Abstieg, keine sentimentalen oder romantischen Wendungen. Im *Instrumentalsatz* eine klare, in sich melodische Stimmführung (unter Umständen auf Kosten eines »schönen« Klanges). Vorbild sind etwa die Bachschen Inventionen mit ihrer starken inneren Konsequenz, wie überhaupt eine Orientierung nach alten Meistern wie Scheidt, Schütz, Bach, Händel usw. eine deutlich spürbare Grundlage der Musik der HJ darstellt, während das liberalistische 19. Jahrhundert kaum in jener Musik anklingt.
So haben wir ungefähr folgendes Bild vor uns: In den Liedern eine Bevorzugung der schlichten, stark an die Deklamation der Dichtung gebundenen Linie (Einheit von Wort und Weise), im mehrstimmigen Satz fugierte oder kanonische Anlage, liedmäßige Formen mit einfachen Perioden. Im Instrumentalsatz eine große Einfachheit und Klarheit der Linie, keine Schattierungen durch Instrumentationskünste, sondern nur »Stimmen«. Auch hier ist die imitatorische oder fugierte Satzanlage bevorzugt.

Das *Ziel* dieser Musikausübung ist: Mit einfachsten Mitteln jeder musizierenden Gemeinschaft die Möglichkeit an die Hand zu geben, eine Musik zu pflegen, die zu den großen und im letzten Grunde einfachen und klaren Erscheinungen der nationalsozialistischen Weltanschauung Stellung nimmt und künstlerisch eindrucksvoll, für jedermann verständlich, gestaltet.

Die *Reichs-Jugendführung* besitzt in der »*Arbeitsgemeinschaft junger Künstler in der HJ*« einen Kreis von Musikern, die in erstaunlicher Einmütigkeit am Werke sind, in steter Verbindung mit dem Leben der Jugend eine Musik entstehen zu lassen, die in Melodie und Satz von einer künstlerischen Haltung ist, die einmal wegweisend für die Entwicklung der deutschen Musik überhaupt werden kann.

Die am stärksten ausgebildete Form ist neben dem einfachen Jungenliede die Gemeinschaftsmusik, die »*Kantate*«. Wie stark gerade hier das Bachsche Vorbild wirkt, spürt jeder, der die Feierstunden der Hitlerjugend am Sonntag vormittag anhört. Erweitert wird diese Form noch durch den Sprechchor. An Stelle des Rezitativs tritt oft ein Sprecher, da unsere heutige Sprache und Deklamation sich doch sehr von der Sprache des Barock unterscheidet. Liedmäßiger Satz wechselt mit kanonischen Stücken ab. Die Solisten singen einfache klare Linien. Die Orchesterbegleitung verzichtet auf jede Tonmalerei, sondern unterstreicht und stützt nur den Chorsatz oder spinnt in kurzen Zwischenspielen das Thema weiter. Die Gesamtanlage richtet sich meistens nach dem Bachschen Vorbild: Instrumentale Einleitung — Hauptchor — (Sprechchor — Sprecher) — Solisten — Schlußchor. Daß im Vordergrund alles Musizierens das Lied steht, aus dem sich alle größeren Formen entwickeln, ist für eine Jugendbewegung selbstverständlich. Allerdings werden in den zahlreichen Instrumentalgruppen in Jungvolk und Hitlerjugend neben kleinen Sätzen aus der Zeit um Bach auch größere Formen (Concerto grosso, Suiten) gepflegt. An neuer Musik liegt hier zunächst nur eine *Spielmusik* von *Wilhelm Maler* vor, abgesehen von den Liedbegleitungen für Instrumente (Musikblätter der HJ.

Das große Verdienst der Reichs-Jugendführung ist, daß hier zuerst planmäßig junge Kräfte berufen wurden, die — und das ist die Hauptsache — wußten, daß hinter ihnen eine Millionengemeinde von jungen Menschen steht, die ihre Musik singen und spielen, daß sie *lebe* in unserm Volk! Für einen Künstler das allerbeglückendste Gefühl: gehört zu werden und die Jugend, das »Volk von morgen«, begeistert hinter sich zu wissen.

»Stürmen und bauen,
Kampf und Arbeit unentwegt
Wird in uns zum Pfeiler,
Der die Zukunft trägt!«

DAS ERSTE RÜSTLAGER DER NS-KULTURGEMEINDE

Obwohl die Musik nur eine Nebenrolle während dieses Rüstlagers spielte, berichten wir ausführlich über die kulturpolitische Zielsetzung der Volkstumsarbeit, weil sie grundlegend ist für jedes Kulturschaffen im Sinne der weltanschaulichen Ausrichtung nach nationalsozialistischen Grundsätzen.

Die Schriftleitung

Die Amtsleitung der NS-Kulturgemeinde (Amt für Kunstpflege) veranstaltete nach der Übernahme der Arbeit des aufgelösten »Reichsbundes Volkstum und Heimat« vom 21. bis 29. Juli in Hubertushöhe bei Storkow ihr erstes Rüstlager, das von über fünfzig Teilnehmern aus dem ganzen Reich besucht war. Zweck dieses Lagers, das in Form eines streng und auf soldatischer Grundlage durchgeführten Gemeinschaftslagers abgehalten wird, ist zunächst die allgemeine Aussprache und der Austausch von Er-

fahrungen, die auf Grund der bisherigen Bestrebungen gewonnen werden konnten. Ziel ist, Fehler, die gemacht wurden, zu vermeiden und Richtlinien zu schaffen, nach denen die Erhaltung des Volksbrauchs und seine Stärkung und Erneuerung gesichert und gewährleistet erscheint.
Die Teilnehmer kommen aus allen Volksschichten. Man findet unter ihnen Bauern, Weingärtner, Siedler, Bergleute, Fabrikleiter, Kaufleute, Handwerker, Regisseure, Schriftleiter, Architekten, Lehrer und Studenten. Alle fanden sich binnen der ersten vierundzwanzig Stunden zu einer festgeschlossenen Kameradschaft zusammen, die von gemeinsamem Erleben und gemeinsamer Arbeit getragen wird. Auch dies ist eine Hochschule! Sie ist zwar keine der »objektiven Wissenschaft«, aber eine solche, in der man sich auf Grund sachlicher Erfahrungen zu Taten entschließen und Grundlagen für die praktische Arbeit finden kann. Unter Führung des Leiters der Abteilung Volkstum und Heimat in der Amtsleitung der NS-Kulturgemeinde, Dr. *Gofferje*, sprachen zu den Lagerteilnehmern Männer, die wesentliche Erfahrungen besitzen und im Bereich der Volkstumsarbeit führend sind.

Am ersten Tage hielt der Referent für Volkstumsgeschichte in der Amtsleitung der NS-Kulturgemeinde, Dr. *J. O. Plaßmann*, einen durch die Herausstellung wesentlicher und neuer Erkenntnisse außerordentlich wichtigen Vortrag über Volksbrauch als Ausdruck der Weltanschauung. Er wiederholte zunächst die bekannte und wichtige Feststellung, daß die Römische Kirche bei ihrem Eindringen in den nordischen Bezirk sich zunächst zweihundert Jahre lang vergebens darum bemühte, den germanischen Volksbrauch auszurotten. Und es muß gegenüber mannigfachen Versuchen, diese Tatsache zu vertuschen, in aller Eindeutigkeit festgestellt werden, daß erst nach Mißlingen dieses Versuches der Volksbrauch, den zu beseitigen es nun einmal nicht gelang, in römischem Sinne abgebogen wurde. Es muß weiter festgestellt werden, daß es eine Fälschung der Geschichte bedeutet, wenn die Behauptung aufgestellt wird, die mittelalterliche Kultur sei — angeblich! — von kirchlicher Einheit getragen worden. Die seelische und weltanschauliche Einheit war, wie der einheitliche und starke Volksbrauch bewies, sehr viel größer. Hinter der Fassade der sogenannten kirchlichen Einheit haben sich im ganzen Mittelalter Machtkämpfe abgespielt, die schließlich zu Beginn des 15. Jahrhunderts die Fassade durchbrachen. Zusammengebrochen ist der Volksbrauch erst bei einem zweiten Angriff. Und das ist eine weitere wesentliche und ganz neue Erkenntnis: Der deutsche Bürger der angehenden Neuzeit verhielt sich bei dem Einbruch des Humanismus gegenüber viel weniger widerstandsfähig als seinerzeit der Bauer und Ritter gegenüber der Kirche.

Eine Gegenbewegung gegen den Humanismus entstand in der Romantik, die man viel richtiger als »Germantik« bezeichnen sollte. Schon Arndt prägte das Wort: »Ich denke, ein gewisses Heidentum hätte nicht zerstört werden sollen.« Alles dies hat nichts zu tun mit jenen rein konfessionellen Begriffen, durch deren Nennung man heute in Hirtenbriefen die neue Bewegung zur Stärkung und Erneuerung des Volkstums bange zu machen versucht. Die deutsche Wandervogelbewegung hat dann an die Romantik angeschlossen und die Abwehr weitergeleitet, und der Nationalsozialismus hat in richtiger Erkenntnis der Gefahren, die eine weitere Mißachtung des Volksbrauchs für den Bestand und die Gesundhaltung des Gesamtvolkes zur Folge haben mußte, seine ganze große Kraft eingesetzt, um endgültig und ein für allemal den Hebel herumzuwerfen. Dieser Kampf geht im Gedenken an die deutschen Bauern, die für ihr Volkstum gefallen sind, und an die Arbeiter, die als einst seelisch Enterbte sich heute wieder zu ihrem Volkstum hindurchkämpfen.
Auch Dr. *Strobel* (Stabsamt des Reichsnährstandes) ging in seinem Referat von den Versuchen der Römischen Kirche aus, sich durch falsch angewandte Gleichschaltung des

Volksbrauchs populär zu machen. Er schilderte dann einprägsam den Sinn und Zweck des Erbhofgesetzes als der wichtigsten und bedeutsamsten Maßnahme, die bisher im Kampf um die Erhaltung des Volksbrauchs getroffen worden ist. Er wandte sich gegen die Versuche einer sogenannten »objektiven« Wissenschaft, das Brauchtum als ein Reststück abgesunkener Hochkultur zu kennzeichnen, während im Gegenteil der Volksbrauch erst die Grundlage für jede Hochkultur abgegeben hat, die sich nur aus ihm laufend ergänzen und erneuern kann.

Es fand dann eine allgemeine Aussprache statt, in der die Abgesandten der einzelnen Gaue über ihre Erfahrungen berichteten. Es wurde dabei die eindeutige Feststellung gemacht, daß die neue Pflege des Volksbrauchs, wie sie nunmehr von der NS-Kulturgemeinde geübt werden wird, folgende Fehler vermeiden muß und wird:

1. Träger des Volksbrauchs dürfen nicht als Schausteller auf den Markt gestellt und in die Städte geführt werden.
2. Brauchtum darf nicht der Propaganda in den Städten und bei öffentlichen Anlässen dienen. Propaganda tötet das Brauchtum.
3. Brauchtum kann nicht bei und in Form von Aufmärschen gepflegt werden.

Überall da, wo diese Fehler gemacht werden, besteht die Gefahr, daß das noch vorhandene Brauchtum nicht gepflegt, sondern vernichtet wird.

Das erste Reichsrüstlager fand seinen Abschluß in einem offenen Volksliedsingen in Storkow. Von den viertausend Einwohnern dieser Stadt nahmen eintausend aktiv an diesem Singen teil. Am Ende der Arbeitswoche war diese praktische Demonstration des alle Volkskreise umfassenden neuen Kulturwillens mit Absicht gewählt und schloß die fünfzig Teilnehmer aus dem ganzen Reich noch einmal zu einer gemeinsamen Handlung zusammen.

Im Mittelpunkt der letzten Arbeitstage stand ein Vortrag von Dr *Hans Mühle* über die Arbeitersiedlung als Heimat. Er berichtete über die Erfahrungen, die eine studentische Arbeitsgemeinschaft in verschiedenen Arbeitersiedlungen des Ruhrgebiets gemacht hat, und bezeichnete es als eine der wesentlichsten Aufgaben der Volkstumsarbeit, mitzuhelfen und dafür Sorge zu tragen, daß der Industriearbeiter durch in Gemeinschaftsarbeit entstandene Siedlungen wieder »eingeheimatet« wird. Volkstumsarbeit ohne diese soziale Seite ist nicht denkbar.

Nicht minder wichtig waren die Ausführungen des Referenten für Volkstanz, *Alfred Müller-Hennig*, über die Schaffung eines allgemein für alle deutschen Landschaften geltenden und die erhaltenen und heute noch überall gepflegten Bauerntänze ergänzenden deutschen Gemeinschaftstanz, der im Mittelpunkte aller zukünftigen Festgestaltung zu stehen hat. Eine grundsätzliche Ablehnung des modernen Gesellschaftstanzes ist unmöglich und auch nicht notwendig. Beseitigt werden muß die einseitige Betonung der Paartanzform, die im neuen Tanz nicht mehr die einzige, sondern eine unter anderen Tanzformen sein muß.

Hugo Kückelhaus, Abteilungsleiter in der Reichskammer der bildenden Künste, sprach über die biologisch-dynamische Denk- und Arbeitsweise. Er versuchte, wie dies für die nordische Welt in den Runen gilt, den allgemeinen Nachweis von Urbildern für alle äußere Lebensgestaltung, wobei er sich auf Goethes naturwissenschaftliche Studien berief, und die praktische Verwertung dieser Erkenntnisse in der Gestaltung der menschlichen Umgebung (Kunsthandwerk) usw. forderte. - Der Zweck des Lagers war in erster Linie die in Arbeitsgemeinschaften, in Aussprachen und im Lagerleben mögliche Prüfung der Teilnehmer über ihre Eignung zur praktischen Volkstumsarbeit in den Gauen. Der lebendige Aktivismus, der in Storkow herrschte, wird befruchtend auf die Arbeit in den Gauen wirken.

Heinrich Guthmann

✱ MUSIKCHRONIK DES DEUTSCHEN RUNDFUNKS ✱

Die OPER IM RUNDFUNK

Wir beschlossen unsere letzte Musikchronik mit dem Hinweis, daß es notwendig ist, die Grenzen zwischen einer Funkoper oder Funkoperette und der funkischen Bearbeitung oder gar funkischen Übertragung einer Oper oder Operette recht deutlich zu ziehen. Denn eine saubere Begriffsbildung zeugt stets auch von einer klaren Vorstellung, die bei der Erkenntnis der Aufgaben, die das Problem Rundfunk und Oper an uns stellt, unerläßlich ist. Die vorliegende Berichtszeit gibt uns mehrfach Veranlassung, hierauf näher einzugehen und auch die Ausführungen mit einzubeziehen, die kürzlich der vorzügliche Kenner funkmusikalischer Verhältnisse *W. v. Bartels*-München der Öffentlichkeit unterbreitete (Illustrierter Rundfunk, München, Nr. 28/29). Es handelt sich dabei um eine sehr gute Ordnung, die von der Opern- (Operetten- oder Singspiel-) Übertragung ausgeht, bei der der Sender die tatsächliche Aufführung eines Werkes ungekürzt von einer wirklichen Bühne übernimmt und dessen Höreindruck über Mikrophon und Lautsprecher an die Funkhörerschaft leitet. Dann folgt die Sendeoper (Sendeoperette usf.), bei der in den meisten Fällen das betreffende Werk einer funkbedingten Bearbeitung unterzogen wird, — teils der gemessen zur Verfügung stehenden Zeit wegen, teils um die Funkwirksamkeit zu erhöhen. Ein weiterer Weg, vom Senderaum aus dem Funkhörer das Gebiet der Oper nahezubringen, ist der Opernquerschnitt, der in den meisten Fällen auf den verbindenden Text verzichtet und somit den Ablauf der dramatischen Geschehnisse als mehr oder weniger bekannt voraussetzt, um das Besondere des musikalischen Gehaltes in charakteristischen Zügen vorzustellen. v. Bartels erwähnt ferner noch den Versuch des — um die funkische Opernpflege sehr verdienstvollen — Reichssenders München, der die »Opernnovelle« in den Mittelpunkt stellt. Diese geht vom Worte, von der tragenden Handlung aus, in die in funkgeeigneter Weise die Opernmusik hineingebaut wird. Endlich steht am Schluß — und für die zeitgenössischen funkmusikalischen Aufgaben am Anfang! — die eigentliche Funkoper, die ausschließlich vom Funk formal bestimmt wird und ein Originalwerk sein muß!

Wir werden auf alle Typen im einzelnen zurückkommen und uns heute nur mit der Opernübertragung und dem Opernquerschnitt beschäftigen. Zum ersten gibt uns die Übertragung der neuen Strauß-Oper »Die schweigsame Frau« aus der Dresdener Staatsoper Veranlassung, die sicher von vielen Musikern mit Spannung erwartet war, jedoch eine große Enttäuschung brachte. Schon vom Grundsätzlichen aus ist nicht jede Oper ohne weiteres zur Übertragung geeignet und am allerwenigsten eine Oper, die nicht nur vorwiegend literarisch bestimmt ist, sondern auch in sich bei ihrem leichten Parlandostil und ihrer kammermusikalischen Bewegtheit das Prädikat „literarisch„ verdient. Sicherlich hat Richard Strauß dieses Literarische mit einmaliger Meisterhand ins Musikalische übersetzt, was aber wiederum vollständig den Einwand belegt, daß eben der Lautsprecher das formbildende Moment, den Text und die Gesamthandlung gleichsam verschluckt. Und es braucht daher nicht weiter begründet zu werden, daß man im Lautsprecher die schönsten Anzeichen künstlerischer Begebenheiten vernahm, ohne aber hieraus den einheitlichen Zusammenhang zu gewinnen.

Auf anderen Wegen befand sich der Reichssender Frankfurt mit seinen »Opernquerschnitten«, die »einer breiteren Hörerschicht einen Eindruck vom neuen deutschen Opernschaffen vermitteln wollte« und dieses auch sehr gut erreichte. Es standen hier zwei der neueren Werke zur Erörterung, und zwar die *Eugen Bodart*sche Oper *»Der abtrünnige Zar«* und die *Werner Egk*sche Oper »Die Zaubergeige«. Während die Bodartsche Oper auch hier mit bekannteren Mitteln eine überaus stark literarische Bindung an die dramatische Legende von Carl Hauptmann bewies, wirkte die »Zaubergeige« weit frischer, überzeugt sowohl durch ihre melodische Linie wie auch durch die persönliche Prägung ihrer harmonischen und rhythmischen Gesamthaltung. Unser Urteil ist natürlich von der Art der Querschnittszusammenstellung abhängig und will durch die geschlossenen Uraufführungsberichte der Musik über die betreffenden Uraufführungen materialiter ergänzt werden. Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß der Reichssender Frankfurt bei diesen Opernquerschnitten die Originalplattenauf-

nahmen von den Uraufführungsbühnen brachte und somit dem Hörerkreis eine gleichsam authentische Darstellung weitgehendst vermittelte.

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

Die 12. und 13. Folge der »Zeitgenössischen Musik« brachte zwei Klavierkonzerte, die bereits im engeren Fachkreis bekannt und geschätzt sind und nunmehr durch ihre Reichssendung in einen gebührenden Mittelpunkt gestellt wurden. Es handelt sich dabei zuerst um das Klavierkonzert von *Kurt v. Wolfurt*, das bereits 1934 in Berlin uraufgeführt und jetzt vom Reichssender München erfolgreich wiederholt wurde. Diesem Konzert folgte das von *Hans Wedig*, das wir kürzlich als das jüngste Werk des Komponisten vom Reichssender Köln hörten und als 13. Folge der zeitgenössischen Musikreihe vom Reichssender Stuttgart aufgeführt wurde.
Beide Werke überzeugen durch eine künstlerisch einheitliche Behandlung des harmonischen und melodischen Materials. Für Wolfurt ist u. a. die chromatische Umschreibung zweier Hauptintervalle charakteristisch, — Intervalle, die einerseits melodisch zusammengehören und sich doch wiederum durch eine solche kontrapunktische Umschreibung voneinander abheben und eine Art Scheinpolyphonie bilden. Der Komponist vermag auf diese Weise sein Klangideal sehr plastisch zu gestalten. Zwischenspielartige Klavier- und Orchesterepisoden werden von wuchtigen Harmonien eingeschlossen zund gleichsam harmonisch davongetragen.
Hans Wedig geht mehr von einer Sequenztechnik aus, die z. B. ein kurzes, prägnantes Motiv auf zwei oder mehrere aufeinanderfolgende Klanggruppen verteilt und dieses Motiv dann — wenn ein Vergleich gestattet ist — durch Frage und Antwort steigert und ausschwingt. Während sich die Satzabschnitte bei Wolfurt kontrastierend voneinander abheben, betont Hans Wedig auch von der formalen Seite her die musikalisch-materiale Einheit, die bisweilen sehr stark an die kirchentonale Harmonik und Melodik gebunden ist. Dies prägt sich zum Beispiel in den Quarten und Quintenschritten und Quarten- und Quintenumfang der Motive aus.
Alles in allem, so ist die Aufeinanderfolge zweier Klavierkonzerte in dieser Reihe zunächst wohl mehr ein Zufall gewesen, der aber ein wertvolles Endergebnis zeitigte und zwei verschiedenen, modernen Musikdarbietnngen eine einheitliche richtungsgebende Linie verlieh. Im Anschluß hieran möchten wir gleich auf

MUSICA BUFFA VON HERMANN ZILCHER

eingehen, die der Reichssender München unter der Leitung des Komponisten zur Ursendung brachte. Zilcher, der auch in diesem Werk seine bekannte Einstellung zur sogenannten Neuromantik bejaht, stellt hier eine Suite für kleines Orchester vor, bei der im Hintergrund die Shakespearsche Komödie der Irrungen Pate gestanden hat, und deren zehn kleinere Satzfolgen die verschiedensten Charaktertypen der Menschen zeichnen. Soweit die Absicht des Komponisten selbst, dessen Werk im übrigen vom Veranstalter noch als eine Art Bühnenmusik bezeichnet wurde, die »in eine absolut musikalische Form getaucht ist«. Knüpfen wir an diese Bezeichnung »Bühnenmusik« an und erinnern uns, daß eine Bühnenmusik oft die Aufgabe hat, nicht nur den verschiedensten Handlungen zu folgen, sondern auch das Stoffliche, das thematisch Gemeinsame zu zeichnen. Diese Einheitlichkeit beherrscht auch die zehn Sätze der Zilcherschen Suite, die nicht so sehr die kontrastierenden Bestandteile der gegensätzlichen Überschriften betont, sondern vielmehr so angelegt sind, als gehörten die zehn Charaktereigenschaften einem einzigen Menschen. Und dieser Fall wirkte in der Zilcherschen Tonsprache ganz überzeugend, zumal die Überschriften für die einzelnen Charaktersituationen richtungsgebend wirkten.

ALLGEMEINE PROGRAMM-FESTSTELLUNGEN

Bei unseren Beobachtungen im Juni-Heft spielte bereits die Ferienzeit und ihre Einwirkung auf die funkische Programmgestaltung eine Rolle. Um dabei gleich das Wesentliche vorwegzunehmen, so wird es Aufgabe des nächsten Jahres sein, die Urlaubszeiten auf einen breiteren Raum zu verteilen und bei dieser Verteilung auch die Ergänzungs- und Austauschmöglichkeiten der Sender untereinander noch stärker zu berücksichtigen. Daß diese Wünsche allgemein sind, vermag beispielsweise eine Literaturkritik zeigen, in der auch die musikalische Seite berührt wird: »Die kommende Ferienzeit beginnt sich sowohl in der Programmgestaltung wie auch im Thema der einzelnen Sendungen auszuwirken. Heitere Hörfolgen, mit sommerlicher Leichtigkeit und Unverbindlichkeit gestaltet und dar-

geboten, nehmen neben der Musik den weitaus größten Raum in den Wochenprogrammen ein. Immer wieder ergibt sich dabei aus der Zusammenstellung von Musiknummern, Liedern und kleinen Vortragsstücken, die durch verbindende Worte nur lose und oft auch gewaltsam verknüpft und auf einen Generalnenner gebracht sind, ein neuer Titel, der jedoch in den seltensten Fällen wirklich hält, was er verspricht. Die Hörfolge ist als funkische Form aber mehr als eine bloße Verlegenheitsbezeichnung, eine einfache Aneinanderreihung von Einzelnummern, die sich unter ein x-beliebiges Thema gruppieren lassen, genügt nicht; tritt das verbindende Wort auch — am Umfang gemessen — neben der Einzeldarbietung innerhalb einer Hörfolge zurück, so soll es immerhin so stark und logisch im Aufbau sein, daß das Ganze wie ein einheitlicher Bau, der wirklich gestaltet und durchgeformt ist, anmutet und auch vom Hörer so hingenommen wird ... Hören wir uns eine beliebige Sendung dieser Art an, und immer wieder werden wir erleben, daß ihr die konsequente Linie, die stark dramatische Kurve, der innere Zusammenhang (darum kann man sich auch jeden Augenblick nach Belieben in eine solche Sendung einschalten oder sie wieder verlassen) und somit die Idee und der schöpferische Funke fehlen.« (K.Tgt. in der Funk-Wacht-Hamburg Nr. 27.)

Eine musikalische Parallele zeigt sich hierzu in dem überaus starken Programmangebot von bunter Unterhaltungs- und Tanzmusik, dem sogar das flüchtige l'art pour l'art im unterhaltungsmusikalischen Sinne stehen würde, wenn es im gleich starken Maße von einem Gegenangebot anderer Musikformen begleitet wäre. Ausnahmen bilden natürlich Sendungen wie »Pfälzische Bauernmusik« (Frankfurt), »Bauerntänze von gestern und vor 100 Jahren« (Breslau), »Nationale Tänze« (Leipzig), »Unterhaltungsmusik auslandsdeutscher Komponisten« (Leipzig), — kurz und gut Sendungen, die selbst auf dem Gebiete der problemfreien Unterhaltungsmusik etwas Selbständiges und Abgerundetes mit sich bringen.

Wir kommen dann zur Kammer- und Chormusik, die an Stelle der beurlaubten Orchester sehr stark herangezogen wurde. Sie gab ein vielseitiges buntes Bild ab. Man gedachte in geziemender Form der beiden jüngst verstorbenen Komponisten August Reuß und Lothar Windsperger, man nahm historische Geburts- und Todestage zum Anlaß eines kammermusikalischen oder chorischen Programms (so zum Beispiel den 200 jährigen Todestag Johann Kriegers), man brachte Kammermusik unserer Zeit, des Rokokos und so weiter. Was wollen wir damit sagen:

Es ist auf der einen Seite sehr erfreulich, daß auch die Kammer- und Chormusik stärker herangezogen wird. Jedoch ist damit erst der engere Zusammenhang einzelner Kammermusikwerke zum Funkprogramm gestiftet und der Zusammenhang mit der Gesamtgattung noch ausbaufähig. Wir kennen nämlich die verschiedensten Musikformen und Musikwerte auch der Kammer- und Chormusik, die als solche niemals gleich und gleichwertig sind. Aufgabe eines Musikveranstalters ist es dabei, diesen verschiedensten Formen durch eine geeignete Programmverteilung eine entsprechende Bedeutung zuzuweisen und darin eine Gesamtlinie, eine Gesamthaltung gegenüber den historischen und zeitgenössischen Stilen und Stilmöglichkeiten erkennen zu lassen. Der Rundfunk besitzt gerade hierin in den verschiedensten Sendezeiten gute und stilistisch überzeugende Verteilungsmöglichkeiten. Wir erinnern nur an die Verteilung der Orchesterwerke und denken dabei an die Meisterkonzerte, an die Spätkonzerte der Zeitgenössischen Musik und andere zyklische Veranstaltungen, die den Hörerkreis in musikalisch bestimmter Weise zum besinnlichen Programmauswählen und Musikhören geführt haben. Und dies sollte auch der Kammer- und Chormusik zugute kommen. Selbstverständlich ist das Funkprogramm auch hier das Ergebnis einer Fülle von anderen Zusammenhängen und Beziehungen. Jedoch ist es dann unsere Aufgabe, als Antithese stets diese Eigengesetzlichkeit des künstlerischen Gegenstandes zu betonen, um den Kreis der weiteren Ausbaumöglichkeiten im größten Ausmaße zu zeichnen.

Immerhin gab es auch in der »orchesterlosen Zeit« wertvolle Orchesterdarbietungen. So vermittelte der Reichssender Hamburg anläßlich der Reichstagung der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude ein ausgezeichnetes Konzert, das *Hermann Abendroth* mit dem Leipziger Gewandhausorchester unter Mitwirkung von *Amalie Merz-Tunner* ausführte. In gleicher Erinnerung ist die funkische Erstaufführung der von Felix Weingartner bearbeiteten und ergänzten 7. Schubert-Sinfonie durch das Landessinfonieorchester Berlin unter Leitung von *Gustav Havemann.* Ferner sei der sehr fleißige Reichssender Leipzig hervor-

gehoben, der sich überdies noch besonders beim Reichs-Bachfest in Leipzig beteiligte. Den Abschluß dieser Bachfestprogramme bildete die »Kunst der Fuge« in der Graeserschen Bearbeitung, die dem dirigierenden *Hans Weisbach* Gelegenheit gab, über seine Liebe zu Bach hinaus auch die Zuneigung zum modernen Orchesterklang zu zeigen.
Wertvollste Nachtkonzerte gab es bei den Reichssendern Frankfurt und Stuttgart. Leider beginnen diese Konzerte erst um Mitternacht und verlangen wohl in den meisten Fällen vom Hörer, die Nachtruhe dem musikalischen Interesse hintanzustellen.

»FUNKEIGEN« ODER »FUNKGEEIGNET«?

Die jüngst erfolgte Reichssendung aus Stuttgart mit dem Titel »*Die Schalldose*« gibt uns Veranlassung, einmal über den Unterschied des Funkeigenen und des Funkgeeigneten nachzudenken. Die Veranstalter beabsichtigten dabei eine über unterhaltend-spielerische Sendung hinaus eine Zusammenstellung rein funkischer Kunstelemente, die vorwiegend im musikalischen sowie im sprachlichen Klang und Rhythmus zu erblicken seien. Im Gegensatz zu den Mitteln der Schaubühne, der Oper, des Tonfilms und aller anderen für das Auge mitberechneten Kunstgattungen sei der Rundfunk hauptsächlich auf diesen Klang und Rhythmus angewiesen und könne in diesen klanglichen und rhythmischen Mitteln das Funkeigene erfassen.
Hier wollen wir beim Worte Funkeigen anknüpfen und seine Bedeutung unabhängig vom vorangegangenen kurz erläutern.
Der Rundfunk verfolgt bei seiner kulturellen Gesamthaltung keinen Selbstzweck, sondern dient wie jedes andere Kultur- und Kunstinstitut der Vermittlung und Verbreiterung kultureller, also kulturpolitischer, literarischer und musikalischer Werte. Was dabei als dem Funk Eigenes oder, wie wir kurz sagen wollen, als Funkeigen mitspricht, ist die besondere Vermittlungsform, die sich eben von den anderen, nichtfunkischen Kunstformen mehr oder weniger unterscheidet. Natürlich kann trotzdem dieses Funkeigene für ein Kunstwerk sehr bedeutsam sein, und zwar nicht nur da, wo es die Darstellungsformen beeinflußt dadurch, daß es diese als funkeigen bevorzugt und jene als funkisch unwirksam zurückstellt, sondern auch dort, wo es gilt, die funkischen Formen bei der Entstehung bestimmter Werke mitzuverarbeiten (Funkoper, Funksuite usf.). Zu dieser Auswahl funkgeeigneter Mittel zählen in erster Linie der musikalische und sprachliche Klang und Rhythmus. Jedoch wird damit dieser funkgeeignete Klang und Rhythmus keineswegs zu etwas Funkeigenem. Diese Feststellung ist insofern wichtig, als deren Verkennung von problematischen Folgerungen begleitet werden kann, wie wir es bei der oben erwähnten Stuttgarter Reichssendung beobachten konnten.
Um dabei noch zuvor einen weiteren Unterschied zu zeigen, so richtet sich das Funkeigene nach funkeigenen, also nach rein funkischen Gesetzen, während etwas funkgeeignet sein kann, ohne damit unmittelbar von funkischen Gesetzen abhängig zu sein. Mit anderen Worten: Musikalische und sprachliche Darstellungsmittel sind allgemeingültige Ausdrucksformen für eine bestimmte Idee, für einen bestimmten Gedanken oder sonstigen sinnvollen Gehalt, — Ausdrucksformen, die dann sinnlos werden, wenn sie in sich verselbständigt werden, ohne zugleich einen formbildenden Gedanken oder Sinn auszudrücken. Sie sind also, weil sie bedingungsweise auf das Visuelle, auf das Anschaubare verzichten können, damit bevorzugte funkgeeignete Darstellungsmittel, die aber eben dadurch niemals zu etwas Funkeigenen werden können in einem Sinne, wonach man sie ohne thematische Bindung im Funk verselbständigen könnte. Mit sprachlichen und musikalischen Mitteln kann man einen durchaus funkeigenen Gedanken vermitteln, ohne daß nun diese allgemeingültigen und allgemeingesetzlichen Ausdrucksformen nun »funkeigen« werden. Wollte man trotzdem diese Mittel in sich verselbständigen, so käme man letzthin zu einem klangmalerischen und rhythmisch verzierten Dadaismus, der mit selbstästhetischer Laut- und Klangmalerei sich selbst dient und sich bei seiner Loslösung von aller anderen thematischen Verpflichtung selbst auflöst. Diese unseres Erachtens für die Funkgestaltung wichtigen Gedankengänge waren also in der hier behandelten Stuttgarter Sendung nicht klar und eindeutig behandelt. Diese Sendung ging wohl von dem Funkeigenen aus, also von dem, was im Funk im Gegensatz zur Schaubühne, zum Film usf. charakteristisch geworden ist, glaubte aber das Funkeigene mit der Isolierung und Verselbständigung dieser klanglichen und rhythmischen Ausdrucksmittel gefunden zu haben. Aber selbst diese Verselbständigung wäre noch überzeugend gewesen, hätte man mit diesen Mitteln eine neue, selbständige, das heißt, eine

von anderen außerfunkischen Kunstgattungen unabhängige und damit funkeigene Kunstform gewonnen. Statt dessen war es eine Verselbständigung allbekannter Mittel, die nun im literarischen und musikalischen Endergebnis nichts weiter zeigten — als sich selbst. So umschrieb man mit rein sprachlichen und von jeder thematischen Durchführung freien Lauten den leeren Ätherraum oder — um sein noch deutlicheres Beispiel zu geben — eine tiefe Stimme sagte ohne einen zwingenden Zusammenhang das Wort »Teddybär«: Ein Fagott versuchte dabei hermeneutisch diesen Sprachklang zu imitieren und in einen entsprechend ähnlichen Tonfall zu verwandeln. Diese im einfachsten Sinne wortgezeugte Tonfolge entwickelte sich aber nun nicht nach den Gesetzen des musikalischen Gleichgewichts, sondern versuchte sich lediglich vom Klang des Wortes »Teddybär« zu nähren.

Was wir also dagegen einzuwenden haben, ist bereits vorweggenommen. Wir betonen dabei, daß wir damit nicht die Ausführung dieser Sendung treffen wollen. Denn das hieße dem gerade für Entwicklungsprobleme erfreulicherweise sehr zugängigen Reichssender Stuttgart die weitere Freude an anderen Versuchen nehmen. Was wir hier vielmehr in erster Linie verfolgen, ist einmal dies, daß wir diese Sendung keineswegs so werten können, wie es die Veranstalter beabsichtigten, und dann die sich hierbei ergebende Folgerung, daß wir somit auch der grundsätzlichen Auffassung dieser Sendung vom Funkeigenen nicht beipflichten können. *Kurt Herbst*

* K R I T I K *

BÜCHER

IRMTRAUD SCHREIBER: *Dichtung und Musik der deutschen Opernarien 1680—1700.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin, 1935.

Ein kleiner Ausschnitt deutscher Operngeschichte wird hier nach Doktorandenweise untersucht. Neben vielem, das lediglich zusammengetragen wurde, findet sich auch manches Aufschlußreiche über die Arie bei Cousser, Krieger, Keiser und einer Reihe anderer Meister der deutschen Frühoper. Die Arbeit bietet dem Spezialisten manches Neue. Leider fehlt das für die Auswertung unerläßliche Namen- und Sachregister!

Herbert Gerigk

DR. JOHANNES HÜBNER: *Bibliographie des schlesischen Musik- und Theaterwesens (Schles. Bibliogr. VI, 2).* Verlag: W. G. Korn, Breslau.

Auf 280 Seiten sind fast dreitausend Bücher, Broschüren, Tagesaufsätze verzettelt und nach Sachabteilungen geordnet. Auch innerhalb der Untergruppen wäre die Aufreihung nach Gegenständen nützlicher gewesen als die alphabetische nach Verfassern oder (bei Anonymen) nach Titelanfängen. Sehr nützlich für die Lokalforschung sind die Nachweise nach Orten; in der Musikerbiographie freilich hätte man auf manchen Tagesartikel besser verzichtet, wenn statt dessen die Fachorgane stärker ausgeschöpft worden wären — bei Stoltzer wie bei Arnold Mendelssohn, bei Leopold Sylvius Weiß oder Carl Thiel wäre da noch vieles herauszuholen gewesen. Das soll den Dank für die sehr fleißige Arbeit nicht mindern, die nebenher auch viele alte Irrtümer sorgsam berichtigt. *Hans Joachim Moser*

MUSIKALIEN

GEORG PHILIPP TELEMANN: *»Die Tageszeiten«, Kantate für Solostimmen, Chor und Orchester. Partitur.* Herausgegeben von *Anton Heilmann.* Verlag für Musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel, 1934.

Das steigende Interesse, das die Musikwissenschaft wie die Praxis dem einst oft geschmähten »Vielschreiber« Telemann entgegenbringt, führte neuerdings auch zu einer von Anton Heilmann besorgten schönen Neuausgabe, die nicht nur rein musikalisch sehr lohnend ist, sondern auch praktisch eine wertvolle Bereicherung des Chorrepertoires darstellt. Denn abgesehen davon, daß die Aufführung dieses Werkes neben dem Solistenquartett nur ein kleines Orchester (2 Flöten, 2 Oboen, Fagott, Streicher und Cembalo) beansprucht, sind die Chorsätze — wie immer bei Telemann — im Akkordischen flüssig und in den polyphoneren Partien locker geschrieben und bieten so dankbare Aufgaben, die auch kleineren gemischten Chören von geringerem Leistungs-

vermögen leicht erschließbar sind. Dabei handelt es sich jedoch durchaus um ein musikalisch ungemein reizvolles Werk, das in seinen vier Teilen den »Tageszeiten« (nach der Dichtung des Bremer Beiträgers Zachariae) in Instrumentalsätzen, Soloarien, Rezitativen und Chören feine, lyrisch-idyllische Stimmungsbilder abgewinnt. In einigen Sätzen, wie etwa in der Tenorarie »Der Abend«, wird das anakreontisch-heitere Naturgefühl fast schon »romantisch« vertieft (interessant sind nach dieser Richtung hin auch schumannisch charakterisierende Tempobezeichnungen, wie »Schlaftrunken«, »Sehr demütig« usw.), in anderen Stücken wieder, wie im ersten Teil der Einleitungssinfonie, klanglich und koloristisch fast »impressionistisch« differenziert. Natürlich sind diese Anmerkungen nicht stilkritisch gemeint; das Werk (es ist eine Spätkomposition Telemanns) bleibt durchaus in seiner Zeit, aber es kann auf Grund seiner köstlichen, melodisch und klanglich feinen Musik auch für unsere Zeit eine schöne Bereicherung bedeuten. *Wolfgang Steinecke*

LEHRMEISTER UND SCHÜLER JOH. SEB. BACHS. *Original-Kompositionen erstmalig neu veröffentlicht und bezeichnet von Kurt Herrmann. 2 Hefte.* Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig-Zürich, 1935.

Die neue Sammlung *Kurt Herrmanns* vereinigt eine reiche Folge von bisher nur wenig zugänglicher Klaviermusik aus dem 17. und 18. Jahrhundert; im ersten Heft Werke von Vorgängern und „Lehrmeistern,, J. S. Bachs, barocke Suiten, Sonaten, Toccaten und Fugen aus dem norddeutschen (Buxtehude, Böhm, Reincken), dem mitteldeutschen (Pachelbel, Kuhnau) und dem süddeutschen Kreis (Fischer, Froberger) sowie italienisches Frühbarock (Frescobaldi) und französische Suitenmusik (Couperin, Clérambault u. a.); im zweiten Heft Klaviermusik der Söhne Friedemann, Emanuel und Johann Christoph und der direkten und indirekten Schüler Bachs (Krebs, Nichelmann, Agricola, Goldberg, Müthel, Kirnberger). Die sorgfältig ausgewählten Stücke sind durchweg wenig bekannt und doch stilistisch oft bezeichnend sowie (mit vielleicht ganz geringfügigen Ausnahmen im zweiten Band) auch musikalisch bedeutsam. Herrmanns Neuausgabe ist stilistisch gewissenhaft in den kleinen Zutaten (Tempobezeichnungen usw.), sorgfältig in Revision und Quellenangabe, und nebenbei pädagogisch instruktiv (Herrmann hat auch Fingersatzbezeichnung hinzugefügt). So bedeuten die Hefte zweifellos eine gehaltvolle Bereicherung des Hausmusik-Repertoires.

Wolfgang Steinecke

EIN BACH-BUCH FÜR ALLE. *Ausgewählt und nach modernen Grundsätzen bearbeitet von Heinz Schüngeler.* Musikverlag Tonger, Köln a. Rh.

Die Sammlung von 33 kleineren Stücken beginnt mit einer Reihe der einfachen Präludien. Um eine größere Auswahl aus den 2- und 3-stimmigen Inventionen ranken sich frische und echt volkstümliche Tänze; den frommen Ausklang bildet ein Choral aus dem Friedemann-Büchlein. Der Herausgeber hat also in schönem Maße erreicht, »wertvollstes Hausmusikgut« des »größten Poeten der Welt« weiten Kreisen zugänglich zu machen. Da die Inventionen den höchsten geistigen und technischen Schwierigkeitsgrad darstellen, so ist es wirklich ein »Bach-Buch für Alle« geworden. Durch ausgezeichneten Fingersatz wird die klare und sinngemäße Phrasierung und Artikulation wesentlich unterstützt. Verzierungen sind nicht in großen, sondern außer dem Zeichen in kleinen Noten wiedergegeben. Um dem »Werdenden« besondere Schwierigkeiten zu ersparen, beginnen einzelne Triller mit der Hauptnote: eine Praxis, die der Herausgeber bei Vorgeschrittenen selbst wieder aufgibt. Stets nimmt die Ausführung der Verzierungen auf unbedingte rhythmische Straffheit Rücksicht. S. 27, Takt 2 ist ein Auslösezeichen vergessen worden. Erzieherische Sorgfalt führt überall zum Bachschen Ziel der »cantablen Art«. *Carl Heinzen*

W. A. MOZART: *Konzert B-Dur für Fagott (Violoncello) mit Begleitung von 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauke und Streichorchester. Klavierauszug.* Herausgegeben von *Max Seiffert.* Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Max Seiffert hat hier der Fritz Steinschen Reihe »Das weltliche Konzert im 18. Jahrhundert« einen glücklichen Beitrag gestiftet, der unseren Fagottisten große Freude bereiten wird. Lassen wir Max Seiffert dieses Werkchen selbst beschreiben, wenn er »die einfachen Kantilenen mit echt mozartischer Süße« hervorhebt, die mit Läufen, vielgestaltigem Figurenwerk und weit ausholenden Sprüngen aus der Höhe in die Tiefe und umgekehrt wechseln«. Der Herausgeber läßt auch die Verwendung für Cello offen, wobei der Cellist jedoch stets die Eigenart der Fagott-Technik

merken wird. Der Meisterfagottist der Berliner Staatsoper O. Glaß hat die Kadenz zum ersten Satz gestiftet, die vielleicht in ihrer rhythmischen Struktur etwas deutlicher hätte aufgezeichnet werden können. Wir können uns weiter gut vorstellen, daß man vor Beginn dieser Kadenz das letzte Viertel des vorletzten Tuttitaktes durch cis statt d ohne stilistische Bedenken verschärfen kann, um so den Eintritt der Kadenz stärker hervorzuheben. *Kurt Herbst*

WOLFGANG FORTNER: *»Eine deutsche Liedmesse« für gemischte Stimmen a capella.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz und Leipzig.

Als protestantische Messe ist das Werk dadurch gekennzeichnet, daß statt des in der katholischen Kirche gebräuchlichen Messetextes lutherische Choräle, die freie Nachdichtungen und Übersetzungen des lateinischen Originals sind, als kompositorisches Grundelement ausgewählt sind. Es sind die in der evangelischen Kirche leider noch sehr unbekannten Choräle »Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit« für das Kyrie und »Jesaja, dem Propheten, das geschah« für das Sanctus (diese beiden Choräle sind noch nicht einmal in dem sogenannten »Neuen Gesangbuch« enthalten!) und die bekannteren »Allein Gott in der Höh«, »Wir glauben all« und »Christe, du Lamm Gottes«. Die Bearbeitungen dieser Choräle sind formal reich gegliedert und auch wirkungsvoll gearbeitet. — Zur Frage der praktischen Verwendbarkeit im evangelischen Gottesdienst ist noch einiges zu sagen: Es ist selbstverständlich, daß auch einzelne Choralstrophen, wie der Autor ja auch im Vorwort sagt, von der Gemeinde gesungen werden können. Viel wichtiger erscheint mir aber, daß unsere evangelischen Gemeinden erst wieder liturgisches Denken erlernen, daß der Ordinarium-Charakter dieser fünf Choräle ihnen ein feststehender Begriff wird. Erst wenn dem Gottesdienstbesucher klar ist, warum wir zum Beispiel am Anfang des Gottesdienstes das »Kyrie, Gott Vater« oder eine figurale Bearbeitung zu diesem Choral singen, warum wir daran den Choral »Allein Gott in der Höh« anschließen usw., erst dann sind die Voraussetzungen für die rechte Verwendbarkeit auch im evangelischen Gottesdienst eines Werkes wie der Liedmesse von Fortner geschaffen. Leider ist bis dahin noch viel Arbeit nötig. *Herbert Müntzel*

ERNST PEPPING: *»Spandauer Chorbuch«, zwei- bis sechsstimmige Choralsätze für das Kirchenjahr, Heft IV Epiphanias.* Edition Schott, Mainz und Leipzig.

Auch für dieses Heft gilt das bereits in einer früheren Nummer der »Musik« Gesagte: Auch hier wird unmißverständlich die »Sprache der Zeit« gesprochen. Ein besonderer Vorzug dieses Heftes ist das starke Überwiegen dreistimmiger Choralbearbeitungen in der Besetzung: eine Frauenstimme und zwei Männerstimmen. *Herbert Müntzel*

MAX TRAPP: *op. 31 Klavierquartett Nr. 3.* Verlag: Henri Litolff, Braunschweig.

An zwanzig Jahre liegen zwischen den beiden ersten Klavierquartetten Trapps und diesem neuen, das insofern von der herkömmlichen Form abweicht, als es nur aus zwei freilich recht inhaltsreichen Sätzen besteht. Bewußt sucht der Komponist darin neue Wege zu gehen, auch in der Harmonik, obwohl er an der Tonalität festhält; die Streicher hat er durch diese unruhige Harmonik öfter vor erhebliche Intonationsschwierigkeiten gestellt. Besonders bewundern muß man seine Kunst im Aufbau und in der Verarbeitung des thematischen Materials, dem freilich mitunter eine gewisse Sprödigkeit anhaftet, vielleicht weil es mehr aus Überlegung als aus freischaffender Fantasie entsprungen ist; auf erstere ist auch manche rhythmische Ausgestaltung wohl zurückzuführen. Im ersten Satz zeigt das gewaltige Hauptthema eine gewisse Verwandtschaft mit Bachischer Art. Eine harmonisch sehr interessante, melodisch eindrucksvolle langsame Einleitung geht dem abschließenden Satze, einem sehr frei gestalteten Rondo, voraus; thematisch wird darin gelegentlich auf einzelne Gebilde des ersten Satzes zurückgegriffen. Ob dieses Klavierquartett in den Dienst der Hausmusik gestellt werden kann, läßt sich mit weniger Sicherheit behaupten als seine Geeignetheit für den Konzertsaal. *Wilhelm Altmann*

FRITZ KRÜGER: *An die großen Toten. Hymne für Sopran- und Baß-Solo, gem. Chor und Orchester nach Worten der hlg. Schrift und der Dichtung von Gustav Schüler, Werk 74. Klavier-Auszug.* AFA-Verlag Hans Dünnebeil, Berlin.

Ein eintaktiger »Basso ostinato« bildet nicht nur den Rahmen, sondern greift auch mehrfach in die innere Entwicklung ein. Trotz dieser Bindung steht der Sprechgesang der Solisten zu Anfang vom Ganzen etwas abgesondert. Da er aber aus ziemlich unmelodischer Führung zu immer gesanglicherer

Linie übergeht, so wird der erste Choreinsatz mit dem einstimmigen Baßthema mit eindringlicher Wirkung heraufbeschworen. Beziehungsreiche Fortspinnung aus Kleinmotivik knüpft dann dies Band noch fester und inniger. Des-Dur als folgerichtiger Gegensatz zum Ausgangs-b-moll gibt friedevoller Stimmung Raum. Aus scharf dissonierenden Reibungen wächst nun ein dramatischer Teil heraus, der sich besonders dadurch sehr günstig abhebt, daß in ihm auch polyphone Regungen hervortreten. Die etwas äußerlich anmutenden unisono-Läufe der Begleitung, in denen verminderte Septakkorde und Vorhaltbildungen zu ihnen herrschen, erhalten durch die Starrheit des einstimmigen Chores gutes Gegengewicht. Das nun folgende Adagio könnte in seiner Haltung straffer und herber sein. Doch das ausklingende Kopfmotiv, das ständig mehr harmonisch-melodisch als rein mehrstimmig sich auswirkt, führt zur geschlossenen Stimmung des Anfangs zurück. Die beiden Solisten sind nur wenig beschäftigt; der stellenweise volkstümlich berührende Chorsatz erhält durch verschiedentliche Stimmteilungen Fülle und Kraft. Schwierigere Wendungen werden durch die Begleitung abgestützt. Da die Partitur dem Berichtenden nicht vorliegt, ist ein Endergebnis schwer zu fällen. *Carl Heinzen*

ARTHUR PIECHLER: *»Missa in honorem St. Ludovici« für gemischten Chor oder Frauenchor und Orgel, op. 44.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Aus der Tatsache, daß als Begleitinstrument die Orgel gewählt ist, daß das Werk in zweifacher Verwendungsmöglichkeit für gemischten Chor oder für Frauenchor vorgelegt wird, und daß die Intonation des Gloria und des Credo dem Liturgen überlassen ist, geht hervor, daß die Komposition in erster Linie zum Gebrauch beim katholischen Gottesdienst bestimmt ist. Dort wird es seinen Zweck auch erfüllen, zumal da die Schwierigkeit der Chorsätze nicht groß ist. *Herbert Müntzel*

ERWIN PFEIFFER: *»Deutsches Wiegenlied« für eine Singstimme mit Klavier.* Verlag: Erich Ebering, München.

Man fragt sich vergeblich, wie sich für so ein »Kompositiönchen« ein Verleger hat finden können. Man kann dem Autor, der übrigens sein eigener Textdichter ist, nur den Rat erteilen, das Komponieren und das Dichten künftig berufeneren Männern zu überlassen. Ärgerlich ist, daß dieses »Werk« sogleich mit der Bezeichnung »deutsch« versehen wird! Wer greift da ein? *Herbert Müntzel*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

OPER

DUISBURG: Der *neue Duisburger Opernstil* sollte zum Schluß der Spielzeit in einer Erstaufführung von *Verdis »Don Carlos«* programmatisch hervortreten. Es war hier schon verschiedentlich Gelegenheit, die grundlegende Erneuerung, die der Duisburger Inszenierungsstil durch die Regie *Rudolf Scheels* erfahren hat, gebührend zu würdigen und ihre Art an den einzelnen Inszenierungen des Jahre (Rienzi, Troubadour, Günstling, Zar) zu skizzieren. In diesen Aufführungen war wirklich organisch ein neuer Stil erwachsen, der jetzt, als er im »Don Carlos« als Programm herausgestellt werden sollte, bei weitem nicht so klar in Erscheinung trat. Hinsichtlich ihrer Einzelfaktoren, der auch hier wieder dramatisch verlebendigenden Regie Scheels, der ungewöhnlich raumgestaltenden und atmosphäreschaffenden Bilder des neuverpflichteten Bühnenbildners *Josef Fenneker*, der lebensvollen musikalischen Leitung *Paul Drach* und verschiedener gesanglicher Leistungen überragte die Aufführung gewiß weit den Durchschnitt. Jedoch standen diese Einzelleistungen noch zu unverbunden nebeneinander, abgesehen von dem Zwiespalt, der sich zwischen der Schillerschen Don-Carlos-Umwelt, wie sie die Inszene betonte, und der Verdischen Klangwelt, wie sie dagegen Drach durchzusetzen suchte, auftrat. Es fehlte der Aufführung noch die einheitliche Ausrichtung auf den klar visierten Zielpunkt einer Werktreue und persönliche Formung verbindenden Wiedergabe. Die Duisburger Oper hat dieses Ziel unter der neuen Führung schon öfters erreicht; sie wird es auch weiterhin erreichen, und vielleicht gerade dann, wenn es nicht programmatisch forciert wird.

Wolfgang Steinecke

ESSEN: Nach dem Abschluß der offiziellen Spielzeit, die zuletzt noch eine musikalisch sehr eindrucksvolle Aufführung des »Tristan« unter *Joh. Schüler* gebracht hatte, übersiedelte das Essener Opernensemble, wie schon im vorigen Jahre, für eine kurze Sommerspielzeit in die Essener *Waldoper*. Schon mit den vorjährigen Aufführungen von »Freischütz« und »Preziosa« hatte sich die Essener Waldoper einen ganz eigenen, aus den Möglichkeiten der Freilichtbühne organisch entwickelten Stil geschaffen, der künstlerische Dichte der Gestaltung mit volkstümlicher Breite der Wirkung glücklich verband. Auch in der neuen Spielzeit traf *Wolf Völker*, besonders in einer Inszenierung des »Zigeunerbarons«, wieder intuitiv einen volkstümlich-lebendigen Freiluftstil, der die Straußsche Operette mit einer ganz neuen Unmittelbarkeit und mit überraschender Frische wirksam werden ließ. Lebendig bewegte Massenauftritte und -aufritte, festliche Ein- und Umzüge, Tänze und Märsche, farblich abgetönte Kostüme und sparsame szenische Illusionsstützen sind organisch in die gegebene Naturszenerie eingeordnet. Auch Ensemble und Chöre, musikalisch von *Kurt Puhlmann* und *Herbert Erlenwein* sorgfältig einstudiert, fanden sich überraschend gut in die ganz andere Art eines mehrdimensionalen Spiels hinein und lockerten es mit frischer Bewegung und improvisatorischer Freizügigkeit zu lebendigen Wirkungen auf. Man geht nicht zu weit, wenn man die Aufführungen der Essener Waldoper auf Grund der grundsätzlich wichtigen Erneuerung sowohl der soziologischen Form des Theaters wie des szenischen Darstellungsstils als bedeutsame Ansätze zu einem Operntheater des Volkes bezeichnet.

Wolfgang Steinecke

KONZERT

BOCHUM: Mit zwei Festkonzerten, die im Zeichen des Gedenkjahres den Werken *Bachs* und *Händels* gewidmet waren, beging der *Bochumer Städtische Musikverein* das Jubiläum seines 75jährigen Bestehens. An der Bachschen Choralkantate »Wie schön leuchtet der Morgenstern« und der kleinen Cäcilien-Ode von Händel konnte der Chor sein schönes, in vielen Aufgaben bewährtes Können in der romantisch betonten Ausdeutung barocker Musik unter der Leitung seines langjährigen Dirigenten *Leopold Reichwein* und seine dem Chordirektor *Otto Bettzieche* zu dankende sichere Schulung erweisen. Am Vorabend des Festkonzertes musizierte das Städtische Kammerorchester unter *Treichler* Kammermusik von Bach und Händel, neben dem 6. Brandenburgischen Konzert und einem Concerto grosso das selten gehörte Bachsche Tripelkonzert (a-moll) für Flöte, Violine und Cembalo. Amalie *Merz-Tunners* großer ausdrucksschwelgerischer Sopran vermochte dem dramatischen Stil Händelscher Opernarien eher zu entsprechen als der Gesangslinie Bachs, von dem sie eine italienische Solokantate sang. *Wolfgang Steinecke*

BRESLAU: Bei der Schlußbewertung des Konzertwinters muß wieder einmal die Frage aufgeworfen werden, ob die hierorts eingebürgerte Konzertform für die Gegenwart noch tragbar ist. Nimmt man die aufgeführten Werke als Grundlage des Urteils über die kulturelle Haltung der konzertegebenden Vereinigungen und Persönlichkeiten an, so kommt man zu positiven Ergebnissen. Die Schlesische Philharmonie brachte von *Hans Pfitzner* die Kantate »Von deutscher Seele«, die cis-moll-Sinfonie (unter Leitung des Komponisten) und die Ouverture zum »Kätchen von Heilbronn«. Von *Gottfried Müller* wurde das »Heldenrequiem«, von *Kaminski* die »Dorische Musik« wiedergegeben. Zu diesen Neuheiten traten bekannte Werke der Klassik und Romantik. Sieht und hört man aber in die Konzertsäle, ins Publikum hinein, stellt man also die Frage nach der Anziehungskraft und nach der Wirkung der Programme, nach dem werbenden Eindruck der Aufführungen, da entfernt sich das Urteil vom Positiven ganz erheblich. Daß Pfitzner nicht »zog«, lag an der unzureichenden Werbung, an einer organisatorischen Ungeschicklichkeit, besagt also nicht allzuviel. Wenn aber auch sonst die Konzerte der Schlesischen Philharmonie mangelhaft besucht sind, wenn sich bei den Hörern die Begeisterung nicht in dem Maße einstellt, wie man es erwartet und wünscht, muß man nach Ursachen fragen, die anderswo liegen als bei den Werken und ihrer Wiedergabe. Die Ouverture am Anfang, das Instrumentalkonzert oder die Arie und die Lieder in der Mitte, die Sinfonie am Schluß ist eine unter Umständen heute noch brauchbare traditionelle Programmform, aber eben nur unter Umständen. Ihre Regelmäßigkeit wird als Erstarrung empfunden. Das Publikum wartet auf impulsive programmatische Gedanken, die der Bewegung, der umformenden Kraft

unserer Zeit entsprechen. Mit Glück hat der junge Kapellmeister *Richard Kotz* die Vortragsfolge eines Volkskonzerts aufgelockert und von der Herkömmlichkeit befreit. Der Saal war bis auf den letzten Platz gefüllt, die Hörerschaft hingerissen. Das Temperament triumphierte. Man kann es nicht immer so machen. Auch das Herbe, das Besinnliche, das Seelischkämpferische muß gepflegt werden, aber nicht in akademischer Form, sondern als Ausbruch des Gefühls, von der fortreißenden Strömung der aus der Tiefe künstlerischer Gründe hervorbrechenden Kräfte getragen.

Die formal und inhaltlich problemlosen Kammerkonzerte der Schlesischen Philharmonie finden um ihres eleganten und liebenswürdigen Stils willen starke Beachtung. Bei der Singakademie ist die Dirigentenfrage noch ungelöst. Die von dem derzeitigen Leiter geführten Konzerte verliefen matt. Die Breslauer Singakademie braucht eine junge, frische Kraft, die auch organisatorische Schwierigkeiten zu überwinden vermag. Starken Erfolg hatten die Konzerte der *NS.-Kulturgemeinde* (9. Sinfonie, Schöpfung). Der Gedanke, im Museum der bildenden Künste eine Konzertreihe unter dem Titel: »Musik und Malerei« zu veranstalten, erwies sich als außerordentlich glücklich.

Der Gau Schlesien im Deutschen Sängerbunde rief seine Mitglieder zu einem groß angelegten Sängerfeste auf. Etwa 20000 Sänger und Sängerinnen leisteten dem Rufe Folge. Künstlerischer Höhepunkt war die Aufführung der 9. Sinfonie mit einem gewaltig wirkenden Riesenchor unter der fortreißenden Leitung *Hermann Behrs*. Das Bach-Händel-Schütz-Konzert des Spitzerschen Männergesangvereins unter *Heribert Ringmann* bot beachtliche Chorleistungen. In der Begrüßung und in den Hauptkonzerten nahm das »neue« Lied, dem Zeitgeschehen durch Wort und Ton verbunden, weiten Raum ein. Einzelnes bewies, daß im neuen Deutschland junge schaffende Kräfte vorhanden sind, die das heroische Wollen, das unaufhaltsam Vorwärtsdrängende der Zeit in künstlerische Form zu fassen vermögen, nicht nur als aktuelle Äußerungen, sondern als Schöpfungen von bleibendem Wert.

Rudolf Bilke

DUISBURG: Zum Beschluß des Duisburger Konzertjahres widmete *Otto Volkmann* der deutschen Romantik drei außerordentliche *»Duisburger Musiktage«*, die in einem Orchesterkonzert, einem Liederabend und einem Chorkonzert aus wesentlichen Zügen ein Bild deutscher romantischer Musik formten. Den Höhepunkt der Tage, wie auch die sinnvollste Ausprägung des Gedankens, der Volkmann bei der Ausgestaltung der festlichen Konzerte leitete, bildete die Erstaufführung der romantischen Kantate *»Von deutscher Seele«* von *Hans Pfitzner*. Die beiden Wesenszüge des sinfonischen und des liedhaften Gestaltungsprinzips, die in aller romantischen Musik als bewegende Grundkräfte gewirkt haben, erfahren hier eine einzigartige Synthese in einem Werk, dessen spezifisch deutsche Artung nicht nur in dem seelischen Gleichklang mit den Dichtungen Eichendorffs, sondern gerade auch in dem innigen Einklang des Sinfonisch-Dramatischen und des Liedmäßig-Lyrischen sich offenbart. Die sorgfältige Vorbereitung, die Volkmann der Aufführung hatte angedeihen lassen, machte sich besonders vorteilhaft in den vom Städtischen Gesangverein und dem Duisburger Sängerbund gesungenen Chören geltend. Daneben war am Gesamteindruck der Wiedergabe auch das verstärkte Städtische Orchester, zumal in den vielfach hervortretenden solistischen Leistungen beteiligt. Für die Solopartien waren in *Gerda Schüler-Rehme*, *Gertrud Freymuth*, *Walter Sturm* und *Ewald Kaldeweier* verständnisvolle Vertreter gewonnen.

Das erste Konzert erhielt sein besonderes Gepräge durch die Mitwirkung *Edwin Fischers*, der das schon oft von ihm in meisterlicher Vollendung gehörte Es-dur-Konzert von Beethoven spielte. Als Mittelstück der drei Duisburger Musiktage gab es einen Liederabend, den *Gertrude Pitzinger*, von Volkmann begleitet, mit romantischen Liedern bestritt. An Liedern von Schubert, Brahms, Cornelius und Wolf erwies sie ein schönes, jedoch noch nicht ausgeglichenes stimmliches Material von individuellem Charakter im dunklen Altklang. Für einen ganzen Liederabend fehlte der Sängerin allerdings noch die erforderliche Reife tief einfühlender Gestaltung und die sichere Überlegenheit der vielseitigen Ausschöpfung.

Wolfgang Steinecke

HALLE A. S.: Einen glanzvollen Abschluß erhielt der Konzertwinter durch eine volkstümliche Händelfeier. Den ersten Abend bestritt die *Robert-Franz-Singakademie* mit dem Lehrergesangverein, indem sie unter der außerordentlich suggestiven und überaus musi-

kalischen Leitung von *Prof. Dr. Alfred Rahlwes* eine wahrhaft vorbildliche Aufführung des »*Herakles*« zeitigte. Was der Chor in diesem von Rahlwes neubearbeiteten Musikdrama bot, war schlechthin eine Musteraufführung. Da auch die Solisten erstklassiger Art waren — *Albert Fischer* sang die Heraklespartie, *Emmi Leisner* schöpfte die Rolle der Dejanira erstlos aus, *Hilde Wesselmann* wurde der Jöle gerecht, *Johannes Oettel* meisterte die Baßpartien und *Hans-Jürgen Walter* lieh seinen leuchtenden Tenor dem Hyllos — und das zuverlässige, kultivierte Städtische Orchester sein Bestes hergab, so kannte die Begeisterung keine Grenzen. — Der zweite Abend, ein Orchesterkonzert unter der alles und alle beherrschenden Leitung des G. M. D. *Bruno Vondenhoff*, brachte Meisterwerke der Barockzeit: Händel und seine Zeitgenossen G. Ph. Telemann, J. Ad. Hasse, Ph. H. Erlebach und W. Friedemann Bach. Auch diese Veranstaltung war großartig, zumal *Adelheid Armhold* bezaubernd Arien und Lieder von Erlebach sang und *Günter Ramin* das F-dur-Konzert des hallischen Bach in idealer Weise vortrug. Das Orchester mit seinen Solokräften stand auch in diesem Konzert auf stolzer Höhe. — Der dritte Tag sollte gelegentlich eines Wasserfestes auf der Saale Händels Wasser- und Feuerwerkmusik bringen, mußte aber wegen der Ungunst der Witterung verschoben werden. Von anderen Konzerten muß ein Kammermusikabend mit Literatur für Cello und 2 Gamben, von dem Soloviolоncellisten der Städtischen Kapelle *Christian Klug* und *Paula Klug-Böckel* meisterlich gespielt, erwähnt werden. *Bruno Vondenhoff* führte im Verein mit der Robert Franz-Singakademie und dem Lehrergesangverein Beethovens »Neunte« auf, und G.M.D. *Hermann Abendroth* erfreute mit dem Leipziger Gewandhausorchester durch einen Beethoven-Abend, an dem der hier noch nie aufgetretene Pianist *Wilhelm Backhaus* durch feine Interpretation des 4. Klavierkonzertes zu lauter Bewunderung hinriß. Die vier Sinfonie-Abende des *Benno Plätz-Kammerorchesters* mit *Margit Langi* an der Spitze der Violinen und als Solistin können nicht unerwähnt bleiben, da sie gute Musik in guter Form bieten und in der Gunst der Musikfreunde stehen. Außer einigen Quartettabenden ist noch ein Kammermusikabend von *Elsa Jaeger-Genzmer* (Violine und *Hans Richter-Haaser* (Klavier) zu verzeichnen, die eine Sonate von Joh. Ad. Hasse, eine Violinsonate Es-dur op. 26 des Pianisten uraufführten und Stücke aus der a-moll-Suite von Reger vortrugen. *Martin Frey*

LEIPZIG: Durch die in diesem Jahre notwendig gewordene Verlegung zweier Gewandhauskonzerte fand das 18. Konzert erst nach Schluß der eigentlichen Spielzeit statt. *Edwin Fischer* erschien an diesem Abend mit seinem *Kammerorchester* und bot mit dem d-moll Concerto grosso von Vivaldi ein geradezu ideales Beispiel von echtem Gemeinschaftsmusizieren. Ferner brachte er eine wenig bekannte Mozart-Sinfonie in B-dur in entzückender Weise zum Vortrag und erinnerte damit an die vielen sinfonischen Schätze Mozarts, die noch ungehoben in den Archiven liegen. Solistisch feierte *Fischer* Triumphe mit Mozarts Es-dur und Beethovens c-moll-Klavierkonzert, die in seiner geistvollen Interpretation und der überaus feinen Zusammenarbeit von Soloinstrument und Orchester stärkste Eindrücke hinterließen.
Im *sechsten Sinfoniekonzert der NS.-Kulturgemeinde* hörte man in einem Abend »*Zeitgenössische Leipziger Tondichter*« unter Leitung von *Hans Weisbach* einige instrumentale und vokale Bruchstücke aus *Hermann Grabners* Oper »Die Richterin«. Das Vorspiel zum zweiten Akt und der Gesang der Stemma (*Ellen Winter* von der Leipziger Oper) ließen einen Tonsetzer erkennen, der in herbkräftiger Sprache und klarer Motivik Bedeutsames zu sagen hat. Von den beiden aus Grabners Schule hervorgegangenen jungen Komponisten zeigt *Wolfgang Fortner* in einem Konzert für Streichorchester gediegene kontrapunktische, aber vorwiegend verstandesmäßige Arbeit, während *Karl Thieme* in dem »Deutschen Tanzliedspiel« sich noch nicht von motivischem und instrumentalem Experimentieren frei machen kann. Dagegen hatte eine Sinfonie op. 41 von *Georg Kiessig*, die kraftvollen Schwung der Gedanken mit bestens gekonntem formalen und instrumentalen Können vereint, in der vorzüglichen Ausführung durch Weisbach und das Leipziger Sinfonieorchester starken Erfolg.
Das *Heinrich Schütz-Jahr* hat eine erhöhte Pflege dieses Meisters zur Folge. In kurzen Abständen hörte man hier die *Passion* nach *Johannes* in der Motette des *Thomanerchors*, die nach *Matthäus* in der *Matthäikirche* unter *Max Fest*, die nach *Lukas* in der *Universitätskirche* unter *Friedrich Rabenschlag*. Letzterer, der besonders für die Werke von Schütz eintritt, brachte auch das älteste der dramati-

schen Kirchenwerke von Schütz, die »*Historia der Auferstehung Jesu Christi*«, zum ersten Male in der Originalgestalt in einer chorisch und solistisch stiltreuen Aufführung zu eindringlicher Wiedergabe.

Der Tag, an dem eines der schönsten barocken Baudenkmäler Leipzigs, das aus dem 18. Jahrhundert stammende Gohliser Schlößchen, durch die Bemühungen der Stadt und der NS.-Kulturgemeinde wiederhergestellt und seiner neuen Bestimmung als Sammelstätte des gesamten Kulturlebens der Stadt zugeführt wurde, fand seine Krönung durch eine Aufführung von *Pfitzners* Kantate »*Von deutscher Seele*« im Gewandhaus durch *Max Ludwig* und den *Riedel-Verein*. Dank der ausgezeichnet vorbereiteten chorischen Leistung und der Mitwirkung stimmlich prachtvoller Solisten (*Gisela Derpsch, Camilla Kallab, Heinz Daum, Friedrich Dalberg*) gelangte das hochbedeutsame Werk zu tiefer Wirkung.

In Gemeinschaft mit dem Reichssender Leipzig bereicherte die »*Neue Leipziger Singakademie*« unter *Otto Didam* die Leipziger Händelfeiern mit dem von Alfred Rahlwes neu eingerichteten Händelschen Oratorium »*Semele*« im Gewandhaus. Diese junge ernst strebende Chorvereinigung hat sich dadurch einen festen Platz im hiesigen Musikleben gesichert. Sie verhalf dem Werk mit trefflichen Solisten (*Helene Fahrni, Elisabeth Meinel, Margarete Krämer-Bergau, Henriette Lehne, Josef Witt, Philipp Göpelt*) zu starkem Erfolg. Einige Kammermusikabende hiesiger Künstler (Kammermusiker *Hofmann*, Konzertmeister *Eichhorn, Anton Rohden*), das *Weitzmann-Trio* (*Mlynarczyk, Schertel, Weitzmann*) und (am Geburtstag des Meisters) ein Brahms-Abend von *Oswin Keller, Walter Davisson, August Eichhorn, Wilhelm Krüger* boten zum Ausklang der Spielzeit noch einmal kammermusikalische Genüsse auserlesener Art. *Wilhelm Jung*

* MUSIKALISCHES PRESSEECHO *

ROBERT SCHUMANN ALS KÄMPFER FÜR DEUTSCHE MUSIK

Gewaltig ist das Bild, das Schumann sich von einem großen Nationaldenkmal für Beethoven vorstellt: »Nehmt hundert hundertjährige Eichen und schreibt mit solcher Gigantenschrift seinen Namen auf eine Fläche Landes.« Dazu seine Aufforderung an »eine ganze Nation einem Beethoven gegenüber, der sie Großsinn und Vaterlandsstolz auf jedem Blatte lehrt.« Solch unendlicher Reichtum seines Erbes gibt ihm ein Bewußtsein seiner Kraft, daß er nur fast mitleidig herunterschauen kann auf den »großen Modehaufen«, dem es gleich gilt, »ob Beethoven zu einer Oper vier Ouvertüren schrieb, und ob z. B. Rossini zu vier Opern eine Ouvertüre«. Schumann konnte sich dieser Welt Rossinis nicht bereitstellen, aus dessen konventionellen Schlußformeln Liszt immer heraushörte: »Votre très humble serviteur«. So wendete er mit bewußter Absicht seinen Blick vom Süden ab zum Norden hin, der ja dann in Brahms der deutschen Welt die von Schumann ersehnte und angekündigte Erfüllung schenkte. »Die höchsten Spitzen italienischer Kunst reichen noch nicht bis an die ersten Anfänge wahrhafter deutscher.« Und dem gern wiederholten Einwand der leichteren Faßlichkeit südländischer Unbekümmertheit weiß er mit Recht entgegenzuhalten, daß es „in Deutschland noch Geister und Meister gibt, die der Gründlichkeit die Leichtigkeit, der Bedeutung die Grazie beizugesellen wissen, . . . während das morsche, mit Allerhand-Kränzen behangene Gerüst italienischer Marktschreierei doch über kurz oder lang einmal wieder zusammenstürzt«.

Noch entschiedener aber verschließt sich Schumann dem Westen; vor allem bleibt er als einer der wenigen Musiker seiner Zeit dem Ort fern, der immer wieder der Brennpunkt auch so vieler musikalischer Interessen war, dem »wilden Paris«. Zu deutlich empfand er die Gefahr, die dem Bürgertum seiner Zeit von derselben Stadt drohte, die dem Fürstentum des 18. Jahrhunderts so manch unglückliches Vorbild dargeboten hatte. »Das ist das Unglück, wenn musikalische Kleinstadtbewohner sich auf einmal modisch pariserisch bewegen wollen, ein Unglück, das leider bei uns in Deutschland mehr als irgendwo zu Hause ist.« Wenn auch seine Gerechtigkeitsliebe zugeben muß, daß gerade das »Gefällig-

Konversationelle« eben »nur eine Stadt wie Paris« begünstigen könne, so legt er doch bisweilen desto deutlicher den Finger auf Stellen, die seinem scharfen Auge auch das noch so imposante Äußere nicht verbergen kann. »Wir hätten nichts dagegen, wenn wir auch die besseren Modesachen nicht aus Paris zu beziehen brauchten.« Vollends aber bricht sein Zorn los, wenn man sich dort an Beethoven vergreift und ihm Erinnerungsbilder nachschreibt, die auch nicht die Spur von seinem Geiste ahnen lassen: »Beethoven verträgt einmal keine virtuosische Behandlung. Wir dürfen nicht dulden, daß kindische Hände an ihm zerren und rütteln.«

Hans Hering
(Düsseldorfer Nachrichten, 5. Juni 1935)

ROBERT SCHUMANN

Wir kennen und lieben Schumann als den versonnenen, stillen Poeten am Klavier, als den Meister des innigen, schlichten Liedes. Das ist aber nur eine Seite seiner Natur. Er selbst teilt seine Persönlichkeit auf in drei erdichtete Gestalten: den keck dahinstürmenden *Florestan*, den träumerischen *Eusebius* und den weisen, über den beiden anderen stehenden Meister *Raro*. Es wäre einseitig, Schumann nur als Kämpfer zu sehen, ebenso einseitig aber auch, nur den verklärten Idylliker des Glückes im Winkel gelten zu lassen. Er hat sogar in seinen Klavierwerken einen *monumentalen Stil* erstrebt, er hat gerade in seinen Mannesjahren um die größten Aufgaben sich bemüht. Seine *Sinfonien* geben Kunde von dem gewaltigen Ringen um das Ziel, neben dem übergewaltigen Beethoven mit Ehren zu bestehen, und in seinen „*Szenen aus Faust*“ wagt sich Schumann, gewiß nicht ohne Erfolg, an eine würdige musikalische Gestaltung der größten Dichtung, die der deutsche Geist geschaffen hat. Wenn gerade die monumentalen Werke des Meisters heute verhältnismäßig wenig aufgeführt werden, so hat das besondere Ursachen. Bei den Faustszenen bietet die geeignete Gestaltung des äußeren Rahmens Schwierigkeiten; sie sind musikalisch zu selbständig, um in den Rahmen einer Bühnenaufführung zu passen; andererseits ist bei konzertmäßiger Darbietung der Zusammenhang der einzelnen Szenen nicht ausreichend betont. Den Sinfonien hat das verbreitete Vorurteil geschadet, daß sie nicht gut instrumentiert seien; wer aber etwa eine Schumann-Sinfonie unter *Pfitzner* gehört hat, der weiß, daß es nicht an der Instrumentation, sondern an anderen Dingen liegt, wenn diese Werke nicht so klingen, wie es ihr Schöpfer sich gedacht hat.

Wenn wir Schumanns Persönlichkeit auf eine Formel bringen wollen, die sein ganzes Wesen kennzeichnet, so kann das nur geschehen, indem wir ihn den großen *musikalischen Erziehern* unseres Volkes zurechnen. Er hat durch die erzieherische Wirkung seines schriftstellerischen Kampfes *Entscheidendes zur Rettung der deutschen Musik* beigetragen, ja vielleicht den späteren Kampf eines Richard Wagner, eines Anton Bruckner, eines Johannes Brahms erst ermöglicht. Seine Klavierwerke und seine Lieder gehören noch heute zum unerläßlichen Bestand jeder fachmusikalischen Ausbildung.

Karl Blessinger
(General-Anzeiger, Wuppertal, 5. Juni 1935)

HAUSMUSIK UND KONZERT

Es soll ohne Umschweife gesagt werden: mit dem Sein oder Nichtsein der Hausmusik steht und fällt nicht nur die Möglichkeit lebenserfüllter Konzerte und Musikfeste, sondern die Musik überhaupt, sofern sie Kunst ist. Denn die Musik braucht, um leben zu können, nicht nur die auserwählten Menschen, die sie schaffen, sondern ebensosehr die Menschen, die sie verstehen. Und mögen — auch heute noch — die Auffassungen über das stark auseinandergehen, was die gegenwärtig notwendige Musik sei; mögen sich dementsprechend auch heute noch die Ansichten über das rechte Verständnis der Musik, über die wahre Haltung zu den »Kulturen der Musik« widersprechen, über eines herrscht Einmütigkeit: daß ein eigentliches Verstehen überhaupt erst möglich ist auf dem Grunde von jahrelanger eigener Musikpflege. Hören allein genügt hier nicht einmal halbwegs; sondern erst das eigene Singen, Spielen und nur dabei zutiefst mögliche Durchsinnen erschließt in ständig sich steigerndem Maße den für jedermann einzigartigen Gehalt der Musik, schafft das beglückende Ineinander-Aufgehen von Werk und Seele, welches das einzig echte Leben der Musik ist, und bildet den musischen Menschen. Ein Organ aber, das nicht gebraucht wird, verkümmert und verliert nach und nach die Fähigkeit, im Sinne seiner Bestimmung verwendbar zu sein; und das »Organ« der Musik bildet wahrlich keine Ausnahme von dieser Regel. Der Satz, daß die Anschauung das Fundament aller Erkenntnisse sei, gilt in vollem Umfange auch für die Musik, wobei

man nur die Ausdrücke »Anschauung« und »Erkenntnis« recht verstehen muß. Denn Anschauen heißt hier, mit allen Kräften des Geistes und der Sinne tätig sein und weltoffen zu sein, und erkennen heißt, die einzigartige Verschmelzung von äußeren Sachzusammenhängen mit den ererbten inneren Normen zu vollziehen. So ist eine Fuge von Bach, eine Sonate von Beethoven, oder was es sei, immer dasselbe und zugleich immer ein anderes; und wie sie einmalig von ihrem Schöpfer geschaffen wurden, werden sie jedesmal von ihren Spielern neu ins Dasein gerufen und gewinnen in ihnen nach dem Maße ihrer Persönlichkeit und geistigen Wesensart ihre lebendige Gestalt.

Johannes Brennecke
(Lübecker General-Anzeiger, 29. Juni 1935)

FRANZ LISZT UND SEINE RÖMISCHEN TAGE

Bei seinem ersten römischen Aufenthalt hatte Liszt in der Via della Purificazione Wohnung genommen; fruchtbarer für sein künstlerisches Schaffen aber wurde sein zweites Verweilen in der Ewigen Stadt. Immer schon von einer tiefen Religiosität beseelt, die ausgesprochen zur Mystik hinneigte und in seinen Messen, Requiems, Psalmen und verschiedenen Oratorien künstlerischen Ausdruck fand, empfing er in der Kapelle des Prinzen Gustav Adolf Hohenlohe, der damals Prälat am päpstlichen Hof war, die niederen Weihen. Der erst nur sehr eng gezogene Bekanntenkreis, den Franz Liszt in der Ewigen Stadt besaß, erweiterte sich allmählich. Die Römer lernten den ungarischen Künstler, dessen Verdienst an der neuen Blüte guter Musik in den Gesellschaftskreisen bedeutend war, allmählich schätzen wie einst London und Paris. Eine tiefe innige Freundschaft verband den gereiften Mann mit dem damals erst 19jährigen italienischen Komponisten und Pianisten, der als erster Musiker seiner Zeit wieder Kammermusik pflegte, Giovanni Sgambati, der sein hervorragendster Schüler wurde und nach seinem Tode die Kunst des Meisters weiterführte.

Wer den Spuren Liszts in Rom nachgehen will, der muß vom Vatikan auf den Monte Mario steigen, wo der Künstler bei den Mönchen von der Rosenkranzkönigin eines Tages den Besuch Pius IX. empfing, und von dort zum Forum Romanum, in dessen Nähe er 1868 Wohnung genommen hatte, ehe er im folgenden Jahr den jungen Sgambati nach München führte, um ihn Rubinstein und Richter, Cornelius und anderen Künstlerfreunden vorzustellen. Überall, wo Rom musizierte, konnte man auch den von langem weißem Haar umrahmten Charakterkopf des ungarischen Komponisten unter den Anwesenden bemerken. Wie vor beinahe zwei Jahrtausenden Horaz und manche andere nach ihm besaß Liszt eine ausgesprochene Vorliebe für das nahe Tivoli und die Fontänen und Zypressen seiner Villen. Er liebte es besonders, in der Villa d'Este herumzustreifen und nahm sogar für einige Zeit in der kleinen Stadt Wohnung, mischte sich unter die einfachen gesellschaftlichen Zusammenkünfte ihrer Einwohner, die ihn ohne Ausnahme achteten und liebten, und begab sich von dort nur hin und wieder auf einige Tage nach Rom. Hier wohnte er zum letzten Male einer öffentlichen Feier bei, als man den ersten Stein des Konzertsaales bei der Akademie der hl. Caecilia, dessen berühmtes Mitglied er war, legte. Vom Präsidenten des Institutes dazu aufgefordert, setzte er als erster seine Unterschrift unter die Gründungsurkunde und nahm so die Ehrenbezeugung entgegen, die Rom dem Komponisten, der die Pflege der Tonkunst in ihm neubelebt hatte, in dankbarer Anerkennung zuteil werden ließ.

Dr. Frhr. Raitz v. Frentz
(Schlesische Volkszeitung, Breslau, 2. Juli 1935)

MUSIKALISCHES VOLK UND VOLKSTÜMLICHE MUSIK

Was ist nun das Kennzeichnende im musikalischen Volksempfinden des Deutschen? Hier fällt besonders eine Charaktereigenschaft auf, die sich in der Musik spiegelt und deren Bezeichnung man in einer anderen Sprache nur sehr schwer wiedergeben kann — das Gemüt. Ich war längere Zeit Kapellmeister in Frankreich und konnte mich bei dieser Gelegenheit persönlich überzeugen, daß es fast unmöglich ist, einem Franzosen den Sinn dieses Wortes zu vermitteln. Was sucht und was braucht das deutsche Volk in der Musik? Die Antwort kann in einem Wort zusammengefaßt werden: Melodie. Und dabei ist es ziemlich gleichgültig, in welcher musikalischen Kunstform diese Melodie dem Volk vermittelt wird. Ob Kammermusik, Sinfonie oder Oper — die Melodie ist das Grundelement, das dem Deutschen ans Herz geht und das er verlangt. Immer wieder müssen wir betonen, daß die Elemente der deutschen Melodienseligkeit im alten deutschen Volkslied enthalten sind, das

ja auch in jeder Musikform sozusagen den Grundstein des Aufbaues darstellt.
Man hat versucht, das ursprüngliche Musikempfinden des deutschen Volkes durch artfremde Ware zu trüben — ich meine den Jazz, der nach Kriegsende seinen Einzug in Deutschland halten konnte. Beachtenswert ist dabei die Tatsache, daß man nicht nur mit der Jazzmusik, sondern auch mit den Texten zu den Jazzschlagern die Seele des deutschen Volkes zu beeinflussen suchte. Während im prüden Amerika die Texte zu Jazzmelodien zart und zahm waren, hatte es ein fremdrassiger Geschäftsgeist in Deutschland fertiggebracht, diese harmlosen Gefühlsseligkeiten in Zweideutigkeiten umzuwandeln, um dadurch besonders aufreizende Wirkungen zu erzielen. Man soll freilich nicht denken, daß die deutsche Musik lustige Stimmungen nicht verträgt. Im Gegenteil, Humor und Volkswitz gehören zu den Eigenschaften deutscher Musik. Nun ist aber auch der deutsche Humor, sei er berlinisch, hamburgisch, kölnisch oder bayrisch, immer von der Gemütlichkeit durchdrungen, er hat nichts von Bosheit und ist niemals beleidigend spöttisch. Was aber die reine Jazzmusik betrifft, so gibt es auch heute noch deutsche Tonsetzer, die der Meinung sind, daß man die Errungenschaften des Jazz, namentlich auf dem Gebiete der Instrumentierung, keinesfalls entbehren könne. Ich gestatte mir, in diesem Falle zu widersprechen: Die Jazzmusik ist in ihrem ganzen Wesen undeutsch, ihre meckernden Trompeten sind ein Ergebnis fremdartigen Musikempfindens. Man wird mir erwidern, daß der Jazz unentbehrlich ist bei der musikalischen Kennzeichnung exotischer Stimmungen — nicht nur afrikanischer, sondern überhaupt. Darauf läßt sich erwidern, daß unsere großen Meister es verstanden haben, auch solche Klangbilder von vollendeter Schönheit mit ihren einfachen Mitteln hervorzuzaubern.

Paul Lincke

(Hamburger Nachrichten, 13. Juli 1935)

PETER RAABE ÜBER DIE REICHSMUSIKKAMMER

Die Schaffung einer Reichsmusikkammer ist jahrzehntelang der Wunsch der deutschen Musiker gewesen. Was zur Zeit der vielen Parteien nicht möglich war, wurde im ersten Jahre des Dritten Reiches zur Tat. Es kommt nun darauf an, ihr Wirken dem deutschen Geistesleben nutzbar zu machen. Nach ihrer Geschäftsordnung ist die Kammer in drei Abteilungen gegliedert: Wirtschaft, Recht und Kultur. Wir müssen uns immer bewußt sein, daß diese Reihenfolge im Sinne einer großen Steigerung zu verstehen ist: die Stärkung der wirtschaftlichen Verhältnisse des Musikerstandes muß die Grundlage bilden für alle von der Kammer zu bewältigenden Aufgaben, die Festigung der Rechtszustände muß die Gewähr bieten für den stetigen und reibungslosen Verlauf der Arbeit, das *Ziel* aber, zu dem alles hinstrebt, die *Sache*, um die es geht, ist die *Kultur*, ist die Kunst, deren Dienst sich alles unterzuordnen hat.
Der Reichsmusikkammer ist die Aufgabe gestellt, Wirtschafts- und Rechtsverhältnisse so zu klären, daß dem Musiker für *seine* Aufgabe — die darin besteht, gute Musik zu machen — so viele Schwierigkeiten aus dem Weg geräumt werden als nur möglich. Darauf hat der Musiker ein ganz unbestreitbares Recht. Freilich darf er von der Kammer nicht verlangen, daß sie hexen könne, und muß selbst das Seine tun, den Schwierigkeiten, die nun einmal da sind und immer wieder auftauchen werden, entgegenzutreten. Dazu gehört nicht mehr als guter Wille, Selbstzucht und auch etwas Geduld. Wer diese drei Eigenschaften besitzt, der wird sich der Einsicht nicht verschließen, daß nur eine von gutem Willen getragene *Zusammenarbeit* der Musikerschaft mit der Kammer zu dem Ziele führen kann, das man im Auge hatte, als man die Kammer gründete: zum Erstarken und Aufblühen der deutschen Kultur.

(»Musik im Zeitbewußtsein«, 20. Juli 1935.)

CHORGESANG UND GEMEINSCHAFTSSINGEN

Indem der Deutsche Sängerbund bestrebt ist, das Gemeinschaftssingen in angemessener Form auf seinen Festen und Konzerten zu pflegen, bedient er sich eines besonders erfolgversprechenden Werbemittels für das Gesangswesen überhaupt. Er knüpft ständig sich erneuernde Verbindungen mit denjenigen Schichten der Bevölkerung an, die trotz ihrer

natürlichen Singefreudigkeit bislang vielleicht noch nicht so unmittelbar vor die Entscheidung gestellt waren, sich einem Verbande von Sängern anzuschließen. Außerdem wird man viele Außenstehende gewinnen können, wenn man ihnen die Gelegenheit gibt, als Besucher einer musikalischen Veranstaltung gleichzeitig singend mitzuwirken. Mancher wird bei solchem Anlaß seine vergessene musikalische Begabung wieder entdecken, und die Freude, die das Gemeinschaftssingen in ihm weckt, wird ihn anspornen, sich die Gelegenheit einer ständigen gesanglichen Musikausübung zu verschaffen.

Jedoch nicht nur als Werbemittel ist das Gemeinschaftssingen hoch zu werten, es vermag darüber hinaus zu zeigen, in welchen Beziehungen eine in überwiegendem Maße konzertierende Organisation zu unserem heutigen unmittelbaren Leben steht, und gerade dies zu untersuchen, ist augenblicklich von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit.

Der Gemeinschaftsgesang ist die Urform, aus der sich der Chorgesang entwickelt hat. Von jeher waren besonders die festlichen Gelegenheiten, die das tägliche Leben den Menschen gab, Ursache zu gemeinschaftlichem Gesang.

Indem sich dieser Gesang unmittelbar auf das Leben bezog und aus ihm sich immer neue Anregung holte, gewann er seine große Bedeutung innerhalb der Gemeinschaft eines Volkes. Er verstärkte und befestigte die Beziehungen von Mensch zu Mensch und wurde besonderer Ausdruck gemeinschaftsbildenden Lebensbewußtseins.

Mit der Erfüllung dieser Aufgabe war jedoch die Mission des Gemeinschaftsgesanges noch nicht abgeschlossen. Er wurde zur Grundlage für eine sich immer mehr entwickelnde Kunst, die in ungezählten Beispielen unserer vokalen Musikliteratur ihren Niederschlag gefunden hat. Diese Literatur zu pflegen gilt heute wie immer als vornehmste Aufgabe unserer Gesangvereine. Auf der anderen Seite gilt es aber, dem Überlieferten Neues hinzuzufügen und nach umsichtigem Vergleich abzuleiten, wohin wir heute zu steuern haben. Dabei sollte man sich immer des Urerlebnisses bewußt bleiben und in der Praxis täglich bedenken, daß es für den hochkultivierten mehrstimmigen Chorgesang nur eine Wurzel gibt, mit der die Verbindung aufzugeben ein geradezu selbstmörderisches Unternehmen wäre. Diese Wurzel ist und bleibt der einstimmige Gemeinschaftsgesang. Überall dort, wo er heute wieder auflebt, können wir sicher sein, daß hier neue schöpferische Kräfte nach ihrem Ausdruck suchen, und daß sie sich mit natürlicher Folgerichtigkeit auf eine entwicklungsmäßig bedingte, richtige Stufe gestellt haben, von der aus der Fortschritt von neuem organisch erfolgen kann.

Udo Agena

(National-Zeitung, Essen, 23. 7. 1935)

RICHARD WAGNER UND FRANKREICH

Die Erlebnisse Wagners in Frankreich sind ja schon lange bekannt. Viele von ihnen sind höchst unerfreulich gewesen. Ein beredter Zeuge seiner Not bei seinem ersten Pariser Aufenthalt ist der im Archiv der Großen Oper wiedergefundene Vertrag, laut dessen Wagner das Textbuch des »Fliegenden Holländers« dem damaligen Intendanten verkaufte gegen eine Summe von fünfhundert Francs, die übrigens von den Tantièmen der in Aussicht gestellten Vorstellungen abzutragen war! Später kam noch der Skandal der Tannhäuser-Vorstellungen, der den Künstler tief kränken und erbittern mußte. Unter den Musikern war Meyerbeer bloß äußerlich höflich gewesen, aus verschiedenen Gründen war Wagner zu keiner wirklichen Freundschaft, ja nicht einmal zu einem richtigen Verständnis mit Berlioz gekommen. Doch fehlten ihm warme Freundschaften nicht; sie kamen aber meist von Schriftstellern, unter welchen man Namen wie Baudelaire, Champfleury, Théophile Gautier, Villiers de l'Isle-Adam, Catulle Mendès findet. Auch die berühmte Sängerin Pauline Viardot ist dabei, und der große Zeichner Gustave Doré nebst Edouard Dujardin, der die »Revue wagnerienne« gründete, wo alle diejenigen, die von Wagner eine Erneuerung der französischen Kunst erwarteten, für ihn die Feder ergriffen. Und später pilgerten viele namhafte Franzosen nach Bayreuth. In die letzte Periode fällt Wagners Briefwechsel mit Catulle Mendès und der bald von ihm geschiedenen Judith Gautier. Leider sind nur Wagners Briefe erhalten. Die Briefe an Judith haben leidenschaftlichen Charakter, was bei Wagners stürmischem Wesen nicht verwundern darf. Sie stammen meist aus der Periode, wo Wagner seinen »Parsifal« vollendete und stellen uns das doppelte Problem der wirklichen Beziehungen Wagners und Judiths und des Einflusses der geistvollen Dichterin auf die Arbeit des Meisters. Fragen, die ungelöst bleiben müssen,

solange weitere Dokumente kein helleres Licht auf sie werfen.
Der Künstler ist Zeit seines Lebens in der französischen Meinung ziemlich schwankend aufgefaßt worden. Er hat entschiedene Anhänger gehabt und ist auch auf starken Widerspruch gestoßen. Der Mensch Wagner aber ist während des 70er Krieges den Franzosen höchst unsympathisch geworden. Die unselige »Kapitulation«, wo er die belagerten Pariser so arg verspottete, ist in Frankreich tief empfunden worden. Es ist ja natürlich, daß Wagner nach so vielen Enttäuschungen eine schlimme Erinnerung an Paris hatte, und daß der für die französische Hauptstadt verhängnisvolle Krieg ihm als eine Art Vergeltung erscheinen konnte. Aber seine Haltung wurde als eines Genies unwürdig beurteilt. Typisch ist in dieser Beziehung die Stellungnahme des Catulle Mendès gewesen. Zuerst gehörte er zu den größten Wagner-Enthusiasten. Nach dem Kriege bewunderte er den Künstler weiter, bewahrte aber dem Menschen gegenüber das tiefste Schweigen. Später hat Wagner versucht, wenigstens vor

einigen französischen Freunden seine Haltung zu rechtfertigen: ein Brief an G. Monod vom Jahre 1876 erklärt, es wäre ihm nicht um eine Verspottung des belagerten Paris zu tun gewesen, sondern um eine Warnung an seine Landsleute, jeden ausländischen Einfluß von sich abzuschütteln. Über die Bedeutung dieses Briefes könnte man endlos streiten, wenn es noch der Mühe wert wäre. Denn die bedauerliche »Kapitulation« liegt sehr weit hinter uns Heutigen und kann in den »Gesammelten Schriften« Wagners ruhig schlafen, wo sie doch nicht so schwer wie »Tristan« oder »Parsifal« wiegen kann.

Jean Boyer
(Berliner Tageblatt 28. 7. 1935)

* ZEITGESCHICHTE *

OPERNSPIELPLAN

»Die Kleinstädter«, eine kürzlich in Prag aufgeführte Oper des Sudetendeutschen *Veidl*, wurde vom Stadttheater *Dortmund* zur reichsdeutschen Erstaufführung angenommen.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

»Kreuzweg«, eine Passionsmusik für 4 Solostimmen, gemischten Chor und Orchester von *Michel Rühl*, ist von Generalmusikdirektor *Hugo Balzer* zur Uraufführung angenommen. Das Werk wird im Rahmen der Städtischen Chorkonzerte im Konzertwinter 1935/36 in Düsseldorf zur Aufführung gelangen. Die Dichtung schrieb *Ruth Schaumann*. Der Komponist lebt in Düsseldorf und wirkt dort als Chordirektor der Städtischen Bühnen.

NEUE OPERN

Die Berliner Staatsoper bringt in der nächsten Spielzeit, die am 7. September mit »Fidelio« unter Clemens Krauß eröffnet wird, ein Tanzspiel aus der Zeit Friedrich des Großen und die Oper *»Die Flamme«* von *Ottorino Respighi* zur Uraufführung.
Generalintendant Bruno Iltz läßt in der kommenden Spielzeit von den von ihm geleiteten *Düsseldorfer* Städtischen Bühnen die Oper *»Der König von Yvetot«* von *Ibert* und die Operette *»Die Liebesolympiade«* von *Siegel* zur Uraufführung bringen.

»Lord Savilles Verbrechen«, eine Oper des jungen Komponisten *Hans Joachim Therstappen*, wird in der kommenden Spielzeit von Operndirektor *Scheel* in *Duisburg* zur Uraufführung gebracht.

TAGESCHRONIK

Das 66. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Berlin ist nunmehr, wie die Reichsmusikkammer bekanntgibt, auf die Zeit vom 22. bis 24. September festgesetzt worden. Es werden ausschließlich Werke von zeitgenössischen Komponisten zur Aufführung gelangen. Vorgesehen sind zwei Orchesterkonzerte, für die das Philharmonische Orchester seine Zusage gegeben hat, ferner ein Kammer- und ein Kirchenkonzert.

Der thüringische Volksbildungsminister *Waechtler* hat an den neuen Präsidenten der Reichsmusikkammer, *Prof. Dr. Peter Raabe*, als den Vorsitzenden des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins*, ein Einladungsschreiben gerichtet. Im Hinblick auf das 75jährige Jubiläum des Vereins, der bekanntlich von Franz Liszt in Weimar gegründet worden ist, lädt der Minister, zugleich im Namen der thüringischen Landesregierung, den ADMV ein, das Deutsche Tonkünstlerfest im Jahre 1936 in Weimar zu begehen. — Wie die »Thüringische Staatszeitung« dazu noch mitteilt, kann die Durchführung des Festes auch finanziell als gesichert gelten, vor allem dank der großzügigen Inititative des Führers und Reichskanzlers, der bei seiner letzten Anwesenheit in Weimar die Übernahme des größeren Teiles der erforderlichen Garantiesumme zugesagt habe. Den Rest der Garantiesumme wollten die Stadt Weimar und das Deutsche Nationaltheater übernehmen.

Im Schmuckhof des *Ansbacher* Markgrafen-Schlosses werden im August Opern-Festspiele abgehalten. Zur Aufführung kommt die Mozart-Oper »Cosi fan tutte« unter der musikalischen Leitung von *Georg Hanns Thoma*. Die Hauptpartien werden von Mitgliedern großstädtischer Theater gesungen.

Der Führer und Reichskanzler hat *Benno von Arent* beauftragt, die Entwürfe für die Kostüme und Dekorationen zur Festaufführung der »Meistersinger« anläßlich des Reichsparteitages 1935 und des erfolgten Umbaus des Opernhauses *Nürnberg* zu schaffen.

Das Berliner »*Theater des Westens*«, das vor Jahren die Große Volksoper beherbergte, wird von Beginn der neuen Spielzeit ab in großem Stile als *Reichsvolksoper* geführt werden. Zum Leiter wurde der bisherige Danziger Generalintendant, Generalmusikdirektor *Erich Orthmann*, bestellt. Die Eröffnung des neuen Opernhauses ist für den 15. September in Aussicht genommen.

Im Königsfoyer des Nationaltheaters veranstaltet das *Münchener Theatermuseum* eine Ausstellung von Handschriften, Bildern und szenischen Entwürfen zu den Bühnenwerken *Pfitzners*.

Ende Oktober und Anfang November findet in verschiedenen saarländischen und pfälzischen Städten wie Saarbrücken (29. Oktober), Kaiserslautern (31. Oktober), Ludwigshafen (2. November) eine *Saarländisch-Pfälzische Musikwoche* statt, die die besondere Aufgabe hat, an die Musiktradition des Gaues anzuknüpfen und zugleich der jungen Komponistengeneration die Wege zu ebnen.

Das ausgezeichnete *Händel-Bild* von *Mercier*, das den schaffenden Händel in seinen Jugendjahren darstellt und das sein Besitzer, Geheimrat Professor *Clemen*, Bonn, der Stadt Halle für die Händel-Ausstellung des Reichs-Händel-Festes zur Verfügung gestellt hatte, ist jetzt von der Halleschen Stadtverwaltung angekauft worden.

Der Leiter des Erfurter Stadtarchivs, *Dr. Dieck*, hat in letzter Zeit eine Reihe neuer Forschungsergebnisse über die Familiengeschichte *Johann Sebastian Bachs* machen können. Nach diesen Forschungen haben die beiderseitigen Großeltern Bachs bereits in Erfurt gelebt. Die Bachs genossen das Vorrecht, den Posten der Ratsmusik zu besetzen, so daß man sogar nicht von Stadtmusikanten sondern von den »Stadtbachen« sprach. Die Eltern Johann Sebastians wurden in der Erfurter Kaufmannskirche im Jahre 1671 getraut und siedelten nach Eisenach über, wo Johann Sebastian geboren wurde, nachdem ihnen bereits drei Kinder beschert waren.

Der Oberbürgermeister der Stadt Leipzig, *Dr. Goerdeler*, hat dem Geschäftsführer der Reichsmusikkammer, Präsidialrat *Heinz Ihlert*, wegen seiner Verdienste um die Händel-Schütz-Feier und insbesondere um das Reichs-Bach-Fest der Stadt Leipzig die von einem Leipziger Künstler geschaffene Bach-Plakette gewidmet.

Den jahrelangen Bemühungen des Burgenländischen Heimat- und Naturschutzvereins ist es nun gelungen, in dem ehemaligen Wohnhaus Josef Haydns in *Eisenstadt* ein *Haydn-Museum* einzurichten, das mit einer Feier der Öffentlichkeit übergeben wurde. Das neue Museum enthält eine Sammlung von Haydn-Reliquien, Kompositionen, Bildern, Briefen des Komponisten und seiner Zeitgenossen.

Generalmusikdirektor *Karl Elmendorff* (Wiesbaden) wird auf Einladung des Grand Casino Vichy in dem französischen Weltbad Anfang August den Nibelungenring von Richard Wagner dirigieren. Französische Sänger der ersten Bühnen Frankreichs und das Orchester der Stadt Straßburg werden die Mitwirkenden sein.

Die Abhaltung des *Internationalen Musikfestes*, das in der Zeit vom 2. bis 7. September in *Karlsbad* hätte stattfinden sollen, ist durch einen Beschluß der tschechoslowakischen Sektion der Internationalen Musikgesellschaft gescheitert. In einem an den Karlsbader Stadtrat gerichteten Schreiben erklärte die Sektion, daß sie die Bekanntgabe des Karlsbader Stadtrates, das Internationale Musikfest nicht in Karlsbad zu veranstalten, zur Kenntnis nehme und daher dieses Musikfest für die gleiche Zeit nach *Prag* verlege. Sie begründet diesen Schritt mit den von der Tschechoslowakei dem Ausland gegenüber übernommenen Verpflichtungen.

Das Polizeikommissariat in *Karlsbad* hat sich veranlaßt gesehen, das Spielen und Singen des sudetendeutschen Marsches (des Liedes der Henlein-Bewegung), des Egerländer Marsches, des Fehrbelliner Reitermarsches und des Hohenfriedberger Marsches zu verbieten. Die Behörde begründet diese Maßnahme, die in der egerländischen Bevölkerung maßlose Empörung hervorgerufen hat, damit, daß die Deutschen im Egerland das Spielen dieser Märsche wünschten, um staatsfeindliche Texte dazu zu singen.

Zwischen den beiden Stadtverwaltungen *Köln* und *Bochum* wurde eine vertragliche Vereinbarung getroffen, nach der die Kölner Oper für die kommende Spielzeit die gesamte Opernversorgung Bochums übernimmt. Der Spielplan weist u. a. auf: von Wagner die vier Teile des »Ringes«, die »Meistersinger« und den »Tristan«; von Mozart den »Figaro« und den »Don Juan«; von Beethoven den »Fidelio«. An Spielopern sind vorgesehen: »Wildschütz« und »Martha«, an italienischen und französischen Opern »Barbier von Sevilla«, »Glöckchen des Eremiten«, »Carmen«, »Bohème«, »Aida«, »Cavalleria« und »Bajazzo«. Erwogen wird die Übernahme von Bodarts »Abtrünnigem Zar«; ferner ist eine Reihe abendfüllender Tanzveranstaltungen geplant.

Soeben veröffentlicht die Kongreß-Bücherei in *Washington* die Ausschreibung des *Elizabeth Sprague-Coolidge-Preises* in Höhe von 1000 Dollar. Der allen Nationen offene Preis soll einem Kammermusikwerk für Streichinstrumente mit oder ohne Klavier zuerkannt werden. Zugelassen sind nur Originalwerke, keine Bearbeitungen noch bereits veröffentlichte Kompositionen. Der letzte Termin für die Einreichung ist der 30. September 1936, die Uraufführung des preisgekrönten Werkes soll im Frühjahr 1937 in Washington stattfinden.

Gisela Binz, die junge Berliner Pianistin, unternimmt jetzt eine Amerika-Tournee, auf der sie auch zeitgenössische deutsche Klaviermusik zum Vortrag bringt.

Graeners »Marien-Kantate«, die in der »Stunde der Nation« des deutschen Rundfunks aufgeführt wurde, wurde zu Aufführungen in Bremen, Jena und Stuttgart erworben.

Die *Lübecker Orgeltage* finden in diesem Jahr am 2. und 3. August statt. Freitag, den 2. August abends 8 Uhr: Bach-Abend im Dom *(Prof. Fritz Heitmann-Berlin)*, Sonnabends den 3. August nachmittags 5.30 Uhr im Remter von St. Annen: Alte Kirchenmusik für Cembalo und Gambe *(Hugo Distler-Lübeck)*. Abends 8 Uhr in St. Marien, Totentanzorgel: Alte Meister *(Walter Kraft-Lübeck)*.

Eine eindrucksvolle *Bach-Feier* fand in der Kathedrale von *Luxemburg* in Gegenwart der Großherzogin, der Staatsregierung und des Diplomatischen Korps statt. Auf Einladung der Vereinigung »les amis de la musique« war Professor *Heinrich Boell* mit Chor (Bach-Verein Köln) und Orchester von Köln gekommen. Unter seiner Leitung und unter Mitwirkung von *Adelheid Laroche, Anna Bernards, Walter Sturm, K. O. Dittmer, Fritz Bremer* wurden Bachs Messe in G-dur und die Kantaten Nr. 73 und 79 aufgeführt.

Die *Lettische Nationaloper* ist für die nächste Spielzeit zu einem mehrtägigen Ensemble-Gastspiel nach Stockholm eingeladen, nachdem in diesem Winter die schwedische Kgl. Oper in Riga gastiert hat.

Das nächste *All-lettische Sängerfest* wird nicht, wie ursprünglich geplant war, im nächsten Jahr, sondern mit Rücksicht auf die Berliner Olympiade, erst *im Juni 1937* stattfinden, dafür aber in größeren Ausmaßen als alle früheren Sängerfeste.

Vom Wintersemester 1935/36 ab wird an der *Musikhochschule Weimar* ein Chorleiter-Kursus eingerichtet werden, dessen Ausbildungsgang mit einer staatlichen Prüfung für Chorleiter endigt. Außerdem werden als neue Zweige der Ausbildung Kurse für volksmusikalische Instrumente eingeführt werden. Für alle Studierenden, die Privatmusiklehrer oder Schulmusiklehrer werden wollen, soll in Zukunft ein Volksmusikinstrument (Laute, Blockflöte usw.) als vorbildliches Fach gelten. Kurse für Leiter von Blasorchestern und für Volksmusikerzieher erweitern den Kreis der bisherigen Hochschulaufgaben.

Das *Trappsche Konservatorium* der Musik in *München* hat am 21. und 22. Juni seine *diesjährigen Reifeprüfungen unter staatlicher Aufsicht abgehalten.* Die 14 Prüfungskandidaten haben sämtlich bestanden.

Das *Evang. kirchenmusikalische Institut* in *Heidelberg* (Leitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Poppen) eröffnet sein Wintersemester am 16. September 1935. Der Unterricht erstreckt sich auf folgende Lehrgegenstände: Orgelspiel, Klavierspiel, Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Stimmbildung, Chorsingen, Partiturspiel, Dirigieren, Akustik und Instrumentenkunde, Generalbaßspiel, Musikgeschichte, kirchenmusikalische Arbeitsgemeinschaft. Lehrer sind: *Wolfgang Fortner, Dr. Herbert Haag, Dr. W. Leib, Oskar Erhardt.*

Beim 25jährigen Jubiläum der Technischen Hochschule Breslau (das im Rahmen des 1. Tages der Deutschen Technik in Anwesenheit des Reichsministers *Dr. Rust* feierlich begangen wurde) gelangte das 6 st. Ricercare aus dem »Musikalischen Opfer« von *J. S. Bach* in einer Bearbeitung für Bachorchester von *Hermann Matzke*, der auch den musikalischen Teil der Veranstaltung mit der Schlesischen Philharmonie (Schütz-Bach-Händel) leitete, erstmalig zur Aufführung. Die anläßlich des Jubiläums herausgegebene umfangreiche Festschrift enthält ebenfalls einen Beitrag von Matzke »Vom Schicksal der Musik im Zeitalter der Technik«, der auch als Sonderdruck erschienen ist.

RUNDFUNK

Adrian Boult, der kürzlich *Fritz Steins* Neuausgabe der berühmten Bläsersonate »Pian e Forte« von *Gabrieli* zur amerikanischen Erstaufführung brachte, hat nunmehr dieses Werk erstmals auch im englischen Sender sowie in einem Orchesterkonzert in der Londoner Queens Hall dirigiert.

Auf Vorschlag des Berufsstandes der deutschen Komponisten hat die Reichssendeleitung ein Chorwerk von *Ernst Schliepe* zur Uraufführung innerhalb der Sendereihe »Zeitgenössische Musik« angenommen. Das auf einen Text von *Carl Maria Holzapfel* komponierte Werk führt den Titel »Deutsche Kantate«.

Organist *Georg Winkler*, Leipzig, spielte über den Reichssender Leipzig zeitgenössische Orgelmusik. Zur Aufführung kamen Werke von A. Kanetscheider, Innsbruck, H. Schindler, Würzburg, R. Trägner, Chemnitz und F. Schulze, Dessau.

PERSONALIEN

Die Pressestelle der Reichsmusikkammer gibt bekannt: Der bisherige Hauptschriftleiter der Zeitschrift »Musik im Zeitbewußtsein« und Leiter des Presse- und Kulturamtes der Reichsmusikkammer, *Dr. Friedrich Mahling*, wurde auf Anordnung der Geschäftsführung der Reichskulturkammer wegen kulturpolitischer Unzuverlässigkeit mit dem heutigen Tage seiner sämtlichen Ämter in der Reichsmusikkammer enthoben.

Staatskapellmeister Professor *Robert Heger* von der Berliner Staatsoper wurde beauftragt, an dem Neubau des Staatstheaters in *Kassel* mitzuwirken. Er wird auf die Dauer eines Jahres neben seiner Tätigkeit an der Berliner Staatsoper das Amt eines »Leitenden Staatskapellmeisters« in Kassel wahrnehmen.

Der bisherige Intendant des Görlitzer Stadttheaters, *Peter Hoenselaers*, wurde als Intendant an das Stettiner Stadttheater berufen.

Der Reichskanzler und Führer hat Musikdirektor *Karl Friedemann* in Bern und dem Sänger *Willi Roessel* in Davos in Anerkennung ihrer hervorragenden Verdienste auf dem Gebiet der Musik den Titel »Professor« verliehen.

Kapellmeister *Eugen Bodart* vom Deutschen Nationaltheater Weimar ist von Generalintendant Alexander Spring als Nachfolger für den nach München gehenden Kapellmeister Meinhard von Zallinger an die Städt. Bühnen *Köln* verpflichtet worden.

Die Stadt *Koblenz* hat als Nachfolger von Wolfgang Martin den Dirigenten des Saarbrückener Stadttheaters *Dr. Gustav Koslick* zum Städtischen Kapellmeister und Direktor des Musikinstitutes in Koblenz berufen. Koslick wirkte früher u. a. in Essen und seit 1930 in Saarbrücken.

Herbert Trantow wurde von Operndirektor Krauß als Ballett-Kapellmeister an die *Staatsoper* Berlin verpflichtet.

Willi Domgraf-Faßbaender wurde durch einen mehrjährigen Vertrag erneut an die Staatsoper Berlin verpflichtet.

Ein *Geigerwettbewerb* aus der ganzen Welt wird in *Brüssel* vorbereitet. Dort besteht die »Fondation musicale reine Elisabeth«, eine Gesellschaft, die hauptsächlich aus begüterten Mäzenaten zusammengesetzt ist und für die Förderung des belgischen Musiklebens und des musikalischen Nachwuchses bereits mehrere hunderttausend Franken gestiftet hat. Nunmehr hat die Gesellschaft der Öffentlichkeit einen großen Plan vorgelegt. Alle fünf Jahre soll in Brüssel ein Geigerwettbewerb veranstaltet werden, an dem sich Künstler im Mindestalter von 30 Jahren jeder Nationalität beteiligen können. Es sollen hohe Preise ausgesetzt werden. Der erste dieser Wettbewerbe wird im Jahre 1937 stattfinden.

In dem Geburtsort *Frédéric Chopins* Zelazowa-Wola bei *Warschau* soll demnächst ein *Chopin-Museum* eingerichtet werden. Den Anstoß dazu gab die Nachricht von einer demnächst bevorstehenden Versteigerung von Chopin-Erinnerungen in Paris. In Polen ist daraufhin eine Sammlung eingeleitet worden, mit deren Ertrag ein Bevollmächtigter auf der Auktion alle wesentlichen Stücke für Polen ankaufen soll. Diese Sammlung wird dann

den Grundstock des künftigen Museums bilden.

Im Auftrage der Königlich Italienischen Akademie in Rom hat der Historiker *Alessandro Luzio* die briefliche und musikalische Hinterlassenschaft *Verdis* bearbeitet und jetzt zwei umfangreiche Werke herausgegeben, die 143 Briefe des Komponisten und 83 Schriftstücke von seiner zweiten Frau Giuseppina Strepponi enthalten.

Johann Sebastian *Bachs Testament* enthält als Vermächtnis an seine der zweiten Ehe entstammende Tochter Elisabeth einen *gläsernen Pokal*, der ihr mit 15 Talern 4 Groschen angerechnet wurde. Ein Weimarer Bach-Kenner hat dieses wertvolle Stück aus dem Nachlaß des Meisters in Wiesbaden aufgefunden. Der Pokal, wahrscheinlich das Werk eines sächsischen Künstlers, ist reich ziseliert; auf Fuß und Deckel befindet sich eine sechszeilige, mit Noten versehene Widmung an Bach.

Die rund 800 Manuskripte von Bach und seinem Kreise und aus der Bach-Nachfolge umfassende *Bach-Sammlung Manfred Gorke-Eisenach* ist in den Besitz der Leipziger Stadtbibliothek (nicht des Stadtgeschichtlichen Museums) übergegangen. Durch diese Erwerbung hat die Stadt die bedeutsame Musik-Abteilung der Stadtbibliothek, die bekanntermaßen zu den wichtigsten ihrer Art in Deutschland gehört, außerordentlich glücklich ergänzt und weiter ausgebaut.

Das Stammhaus der Familie *Beethoven* in *Mecheln* hat jetzt eine Erinnerungstafel erhalten. Nach einer Mitteilung des Beethoven-Archivs in Bonn nimmt diese Gedenktafel Bezug auf den flämischen Zweig der väterlichen Vorfahren des Meisters. Die großmütterlichen und mütterlichen Vorfahren Beethovens jedoch, von denen der Künstler ein reiches Erbe übernahm, stammen bekanntlich aus dem Rheinland und von der Mosel.

Richard Wagner suchte im Sommer 1846, als er Kapellmeister der Dresdener Hofoper war,

Erholung in *Graupa*, das zwischen Pillnitz und der Bastei auf schöner Landstraße bequem zu erreichen ist. Hier in Graupa komponierte er den »Lohengrin«. In den von dem Meister bewohnten Räumen wurde jetzt das *Richard-Wagner-Museum* im Lohengrin-Hause wiedereröffnet. Es war gegründet worden von dem vor kurzem verstorbenen Professor *Gassmeyer*, der seine Sammlungen der Gemeinde Graupa vermacht hat.

Mitte Oktober dieses Jahres findet in *Buenos Aires* die südamerikanische Erstaufführung von Bachs h-moll-Messe statt. Die Aufführung wird im Rahmen eines 14tägigen Bachfestes und einer zyklischen Aufführung von Sinfonien veranstaltet, die als Abschluß der diesjährigen deutschen Opernsaison im Theatro Colon dienen. Das Bach-Fest wird auch eine Wiederholung der im Vorjahr erstmalig in Südamerika aufgeführten Matthäus-Passion bringen.

Der Leipziger Musikhistoriker Professor Dr. jur. et phil. *Arthur Prüfer* vollendete sein 75. Lebensjahr. Als Schüler von Hermann Kretzschmar und Philipp Spitta promovierte er 1890 in Leipzig zum Dr. phil. (mit einer Dissertation über den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts). In weitesten Kreisen ist Professor Prüfer durch seine grundlegenden Schriften über Richard Wagner und »Das Werk von Bayreuth« bekannt geworden. Anfang der neunziger Jahre habilitierte sich Prüfer an der Universität Leipzig und wurde 1902 zum außerordentlichen Professor ernannt.

In der Tokioer Zeitschrift »Nippon« gibt Dr. *Katuni Sunaga* einen Überblick über das *Musikleben im modernen Japan* mit besonderer Berücksichtigung der europäischen Musik. Nach seiner Darstellung hat die europäische Musik in letzter Zeit in Japan ziemlich reine Formen angenommen. In Tokio gibt es zwei, in Osaka ein großes Sinfonieorchester. Eine ständige Oper fehlt, dagegen finden Sinfoniekonzerte und Kammermusikabende regelmäßig statt. Opern und die sogenannte populäre Musik haben weniger Erfolg, dagegen finden Konzerte mit streng klassischem Programm stets ein begeistertes Publikum. Die Oper hat sich bis jetzt noch nicht durchsetzen können, doch erstreben ihre Freunde den Bau eines Opernhauses, um ständige Opernaufführungen zu ermöglichen. Gesangskonzerte mit Opernarien und Liedern in deutscher, italienischer und französischer Sprache sind recht häufig. Unter den Solisten stehen die Pianisten an erster Stelle, deren Virtuosentum internationales Niveau erreicht. Die Komposition steckt noch in den Anfängen.

In *Paris* ist die Originalhandschrift *Glucks* von der Arie »Ach, ich habe sie verloren« aus »Orpheus und Eurydike« zur Versteigerung gekommen. Es wurde dafür ein Preis von annähernd 3000 RM. erzielt.

Eine Gesellschaft amerikanischer Musiklehrerinnen und Musiklehrer, die sich auf einer Studienreise durch Deutschland befindet, wurde in *Berlin* im Karl-Schurz-Haus empfangen. Der Auslandspressechef der NSDAP., Dr. *Hanfstaengl*, ging in seinen Begrüßungsworten in der Hauptsache auf die vielfachen Beziehungen ein, die auf dem Gebiete der Musik die Neue Welt mit Europa und ganz besonders mit Deutschland verbinden. Der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. *Peter Raabe*, sprach dann über die Formen der künstlerischen Zusammenarbeit der Völker. Schließlich dankte Prof. Dr. Dykema, der Leiter der Studienreise, für die herzliche Aufnahme, die seinen Landsleuten bisher in Deutschland zuteil geworden ist. Der Zweck der Reise sei, neue Eindrücke zu sammeln, die dem großen Ziel dienlich sein können, die Musikkultur in USA. zu vertiefen.

Verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Verantwortlich für Mitteilungen und Anordnungen der Reichsjugendführung: Wolfgang Stumme, Berlin-Charlottenburg, Schloßstraße 68

Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany

BEETHOVENS KONVERSATIONSHEFTE

Das wichtigste Quellenwerk für Beethovens Leben entziffert!

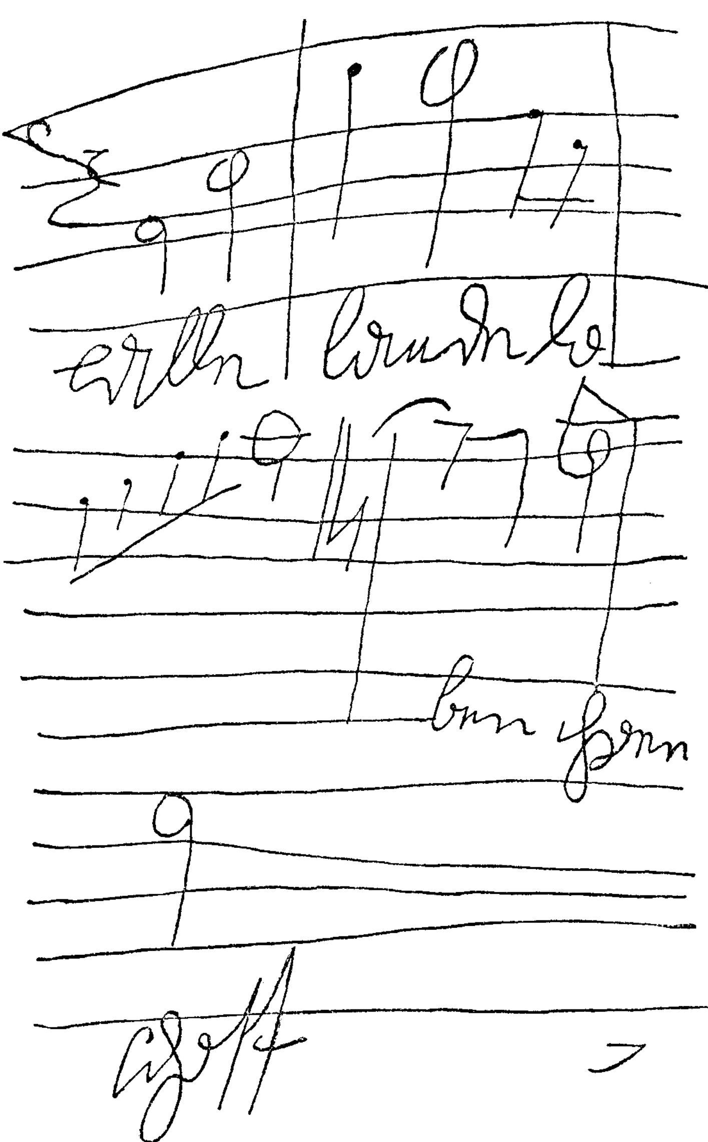
VON ERNST JEROSCH-POTSDAM

Seit dem Jahre 1845 liegen in der Preußischen Staats-Bibliothek jene »Konversationshefte«, die sich der ertaubte Beethoven anlegte, um sich mit seinen Freunden und Besuchern unterhalten zu können. Das Vorhandensein dieser Hefte war bekannt, ihr Inhalt aber ist auch den heutigen Beethoven-Biographen bisher verschlossen geblieben. Mag sein, daß man in diesen — zum Teil anscheinend völlig unzusammenhängenden — Notizen keine neuen Aufschlüsse über Beethovens Leben und Schaffen zu finden glaubte, wahrscheinlicher ist aber wohl, daß die Entzifferung der Hefte auf allzu große Schwierigkeiten stieß. Sicher ist jedenfalls, daß die neuere Beethovenforschung so gut wie achtlos an ihnen vorüberging.

Nun ist dem durch seine Arbeiten über Beethoven bekannten Berliner Walther Nohl in über vierjähriger mühevollster Arbeit die völlige Entzifferung gelungen, und da zeigte es sich, daß diese Konversationshefte nicht nur das einzige Quellenmaterial sind, das wir über Beethoven besitzen, sondern daß sie überhaupt ein in der Musikgeschichte wohl einzigartiges Quellenwerk von größtem Aufschlußreichtum darstellen.

Die Geschichte der »Konversationshefte« erzählt uns eine der erschütterndsten menschlichen Tragödien: In der Vollkraft seines Schaffens, wahrscheinlich bereits vor 1800, merkt das musikalische Genie Beethoven, daß sein Gehör nachläßt. Die Schwerhörigkeit nimmt so zu, daß Beethoven bestimmt mit der Ertaubung, vielleicht sogar mit einem plötzlichen Tode rechnet, und im Jahre 1802 beichtet er seinem Bruder in dem sogenannten »Heiligenstädter Testament«, daß er nahe daran gewesen sei, seinem Leben selbst ein Ende zu machen, und daß nur die Kunst ihn davon zurückgehalten habe. Beethoven hat dann jahrelang sein Leiden vor seiner Umgebung verborgen gehalten, und erst als das nicht mehr möglich war, er aber andererseits nicht ganz auf die menschliche Gesellschaft verzichten konnte, legte er sich die »Konversationshefte« an. Da hinein schrieben seine Besucher ihre Fragen, und Beethoven antwortete meistens mündlich, mitunter aber benutzte er die Hefte auch zu eigenen Bemerkungen, zu Tagebuch- und Notenskizzen. — Man darf wohl annehmen, daß der Meister den Wert dieser Hefte für die Nachwelt wohl erkannt hat, denn er selbst vernichtete keins. Stephan von Breuning fand in seinem Nachlaß alle 400 vollgeschriebenen Hefte vor und schenkte sie Beethovens Famulus Anton Schindler für die treuen Dienste, die er in selbstloser Weise Beethoven geleistet hatte. — Das Verhältnis

Schindlers zu Beethoven glich einer seltsamen Liebe, denn Schindler wachte geradezu eifersüchtig über den Meister und hatte wohl nur den Wunsch, der einzige Vertraute Beethovens zu sein. Das hat ihm manches harte



Nachbildung einer Seite aus Beethovens Konversationsheften.

Wort eingetragen, denn Schindler selbst kommt in den Konversationsheften oftmals recht schlecht weg. Daher ist die Annahme berechtigt, daß Schindler den größten Teil der Konversationshefte, nachdem er sie zu seiner Lebensbeschreibung des Meisters verwendet hatte, verschwinden ließ. Möglich ist

aber auch, daß Schindler alle Hefte vernichtete, die ihm weniger wichtig schienen. Jedenfalls existieren heute nur noch 137 Hefte von 400 ursprünglich vorhandenen.

Die Entzifferung gestaltete sich außerordentlich schwierig. Zunächst galt es, die chronologische Reihenfolge festzustellen, was besonders dadurch erschwert wurde, daß bereits vor Jahren sich einige Forscher daran versucht und Handschriften identifiziert hatten, deren Deutung sich jetzt als falsch erwies. Hinzukam, daß die mit Bleistift eingetragenen Schriftzüge mitunter völlig verblaßt waren, ja daß ganze Seiten leer zu sein schienen, bis Walther Nohl durch Versuche bei schräg einfallendem Licht die fast unsichtbaren Furchen der Bleistiftzüge fand und dann Buchstaben für Buchstaben und Wort für Wort entzifferte. Die Reihenfolge der Hefte, die völlig regellos durcheinander lagen, ergab sich mit der Zeit aus dem Wiederkehren einzelner bekannter Schriften und aus den Bemerkungen zur Zeitgeschichte, die sich sehr zahlreich in den sonst nicht datierten Heften finden.

Die jetzt fertig vorliegende Entzifferung wird im Druck ein dreibändiges Werk von je etwa 700 Seiten ergeben, das eine Chronik der Jahre 1819 bis 1827 und das ergreifendste menschliche Dokument für das Leben des größten deutschen Musikers darstellt. Die Beethovenforschung erhält damit eine reiche Erweiterung, denn abgesehen davon, daß verschiedene Beethoven-Biographen in manchen ihrer Ansichten über den Meister glatt widerlegt werden, tauchen hier verschiedene noch völlig unbekannte Einzelzüge aus dem Leben des Meisters auf. So erfährt man z. B. Näheres über den Besuch des elfjährigen Liszt bei Beethoven. Ausführlich wird ferner der bisher noch unbekannte Besuch des Kastraten Marchesi, des berühmtesten Sopransängers seiner Zeit, behandelt.

Ganz erstaunlich ist die Belesenheit Beethovens, die sich in diesen Heften wiederspiegelt. Es gab wohl kein Gebiet, mit dem er sich nicht beschäftigt hätte und über das er nicht Bücher und Schriften besaß. Neben der Musik beschäftigte er sich namentlich mit Werken der Philosophie und Logik. Es finden sich Notizen über Bürgers Lehrbuch der Ästhetik, über Bücher religiösen Inhalts wie das »Leben Jesu« des Grafen zu Stollberg usw. Aber auch die zeitgenössische Literatur findet sich fast vollzählig, wobei besonders Goethes und Grillparzers Werke den Meister stark beschäftigten. Daneben befinden sich Aufzeichnungen über Homer, Tassos »Befreites Jerusalem«, Byrons »Vampyr«, über Shakespeare, Walter Scott und andere. Eingehend beschäftigt er sich mit der »Geschichte der Deutschen« von Johannes v. Müller. Dann wieder wendet er sich ganz wissenschaftlichen Werken über Erd- und Himmelskunde und über den Magnetismus zu. Sogar ein ganz modernes Problem, nämlich die Heizung mit erwärmter Luft, wird erörtert. — Da Beethoven, wie viele Musiker, ein starker Esser war, fehlen auch die Notizen über Kochbücher nicht. Als Kuriosum mag schließlich noch die »Anleitung,

ein geschickter Schwimmer zu werden« genannt sein, die sich in Beethovens Besitz befand.

Einen besonders großen Raum nehmen die medizinischen Bücher ein. Sehr schätzte er die damals berühmte »Makrobiotik« von Hufeland. Auch mit der Homöopathie setzte er sich auseinander. Mehrfach finden Werke über Augen- und Ohrenleiden Erwähnung, was bei Beethovens Ertaubung sehr verständlich ist. Andererseits beweist der Besitz eines Buches über den Krankheitsverlauf der Syphilis nicht, daß Beethoven selbst an der Lues erkrankt war, was namentlich von verschiedenen jüdischen »Forschern« gern behauptet wird. Zwar ist Beethoven, wie auch aus den Konversationsheften hervorgeht, ein Mensch mit starkem Triebleben gewesen. Gerade über sein Verhältnis zur Frau geben die Hefte manchen interessanten Aufschluß. Aber nichts weist darauf hin, daß sein Triebleben etwa anormal stark gewesen sei, und obschon über alles mögliche ganz offen gesprochen wird, deutet nichts auf eine Lueserkrankung Beethovens. Der Herausgeber Walther Nohl hält diese Hypothese jedenfalls für falsch, wenn nicht gar für eine mit bestimmter nicht ganz sauberer Absicht unterschobene Behauptung.

Man darf nun nicht erwarten, daß jede Notiz in diesen Konversationsheften letzte Offenbarungen gibt. Das Gegenteil ist der Fall. Mitunter handelt es sich um ganz nichtige, private Dinge, in denen sich das Genie als unerträglicher Kleinlichkeitskrämer erweist. Solche Äußerungen aber sind das Zeichen seines durchs Gehör verbitterten Daseins, und die tragische Ironie, die darin liegt, daß der größte Musiker nicht hören konnte, offenbart sich hier als wirklich furchtbare Tragödie. Das gewaltige Genie stak mitten in Philistertum und Engherzigkeit, war umgeben von der Dürftigkeit alltäglichen Lebens, und doch schuf er in dieser Umgebung die Missa solemnis, die Neunte Sinfonie und jene letzten Streichquartette. Gerade wenn man aus diesen Heften die Engherzigkeit und zum Teil auch Engstirnigkeit der Metternich-Zeit herausliest, kann man erfassen, wie sehr Beethoven seiner Zeit vorauseilte und sie überwand. So bekommen auch die vielen anscheinend unwesentlichen Eintragungen ihren Sinn und geben zusammen mit den wesentlichen jenes einzigartige Quellenwerk, das einem Roman in ungewöhnlicher Form gleicht und tatsächlich eine Sensation in der gesamten Beethoven-Literatur bedeutet.

Die Erhebung deutschen Sinnes durch deutsche Kunst — geschah sie nun durch Hinweisung auf ältere größere Meister oder durch Bevorzugung jüngerer Talente — jene Erhebung mag noch jetzt als das Ziel unserer Bestrebungen angesehen werden.

Aus Schumann, Gesammelte Schriften

TRAUERODE

Neuer Wortsatz zu J.S.Bachs Musik, den Gefallenen des Weltkrieges gewidmet

Von HERMANN BURTE

Der alemannische Dichter *Hermann Burte* schuf zu der »Trauerode« von *Johann Sebastian Bach* neue Worte als bleibendes klingendes Denkmal für die toten Helden. Das ursprünglich als »Gelegenheitskomposition« entstandene Werk des Thomaskantors hat hier eine sprachliche Prägung gefunden, die höchste Weihe mit klingender Musikalität vereinigt. In dieser Fassung erlebte die »Trauerode« in den Geistlichen Abendmusiken des Motettenchores *Lörrach* unter Leitung von Dr. *Karl Friedrich Rieber* ihre Uraufführung. Das Bach-Jahr hat in der Dichtung Hermann Burtes den großartigsten Ausdruck gefunden. *Friedrich W. Herzog*

Chor:

Laßt, Menschen, laßt ein Lied im Leid
Um deutsche Heldensöhne schallen,
Für uns im reinen Kampf gefallen,
Getrost im Glauben, treu dem Eid!
Singt, Menschen, singt dem toten Heer,
Das, heilgen Opferwillens trunken,
Für uns der Heimat fern, versunken
Im kalten Land, im tiefen Meer!
Rühmt, Menschen, ihn, im Trauerton,
Den keine Ruhmesblätter nannten
Den Mann der Tat, den unbekannten
Soldaten, unsern besten Sohn!
Dank ihnen, Dank im Leidgesang,
Die freudig fallend alles gaben,
Für uns, daß wir das Leben haben
Und segnen ihren Opfergang!

Rezitativ (Sopran):

Die Heimat, jäh, vom Wetterschlage
Erstarrt, schreit auf in wildem Leid:
Nein, keinen Krieg! Ihn will der Neid:
Mein Herz, ich werf es in die Waage!
Die Unschuld klagt und klagt euch an!
Ihr sucht im Krieg des Reiches Ende!
Mein Herz ist rein, rein meine Hände
Im Kampf, den fordert irrer Wahn!

Arie (Sopran):

Verstummt, verstummt, ihr holden Klänge! —
Wer wähnt, daß er des Menschen Not
Vor so viel Wunden, Angst und Tod,
Der Seele Leid im Lied verdränge?

Rezitativ (Alt):

Wie traurig klagt der Glocken Ton,
Die fühllos ihre Flanken schlagen,
Um Tote, Tote anzusagen,
Den Gatten, Bruder oder Sohn!
O könnte doch dies bange Klingen,
Davon das Ohr uns täglich gellt,
Der dumpfen, wahnbetörten Welt
Die Liebe und den Frieden bringen!

Arie (Alt):

Wie starb die Jugend so getrost,
Wie mutig trat sie an zum Ringen,
Sie nahm des Todes Wall mit Singen
Und lebt, von Sphärenklang umtost.

Rezitativ (Tenor):

Sie sind gefallen, wie sie standen
Im Auge Siegeszuversicht:
Sie schauen Gott, erhöht im Licht,
Ihr Leuchten liegt auf deutschen Landen.
Ja selig, wessen Heldengeist
Die Schwäche der Natur bezwungen,
Durch Graus und Gräber hingedrungen
Zum Ziel, das der Befehl ihm weist.

Chor:

An Dir, du Jugend auserlesen,
Und dir, geweihte Männerschar,
Wird uns im Segen offenbar
Unsterblich wahr das deutsche Wesen!

Arie (Tenor):

Der Ewigkeit erhabener Blick
Sieht Menschen schwinden wie die Sterne
Und wiederkehren aus der Ferne
Und lenkt ihr seliges Geschick.
Ein Eichenkranz aus frischem Laube
Beschattet heilig ihre Brau
Und unsere Tränen sind ein Tau
Da sproßt lebendig auf der Glaube.

Rezitativ (Baß):

So lang im lieben Vaterland
Noch Herzen für das Große schlagen,
So lang wird Wort und Weise sagen
Vom Heer, das diesen Kampf bestand.
Das Wunder lebt, von Gott gesandt.
Und Menschen durften es vollbringen;
Sie mußten in die Grube springen,
Daß neu des Friedens Heil erstand.
Nun trägt die Schar vor Gottes Throne
Anstatt des Feldes Ehrengrau
Ein Siegeskleid in lichter Schau,
Für guten Kampf gerechte Krone.
Die Klage mag im Herzen beben,
Der Schmerz ertönen in der Luft,
Die Seele sieht aus Grab und Gruft
Den Heiland retten ewiges Leben!

Chor: .

Sie sanken hin, ihr Wesen nicht!
Ihr Geist umschwebt uns allerwegen,
Auf unsern Scheiteln liegt ihr Segen,
Auf unsern Schritten ihre Sicht!
Das Weizenkorn muß untergehen,
Damit die Ernte wogt im Feld!
Versank im Blute groß ein Held,
Wird Volk und Land in Blüte stehen!

MEPHISTO IN DER MUSIK

Von ERICH HÖHNE-DRESDEN
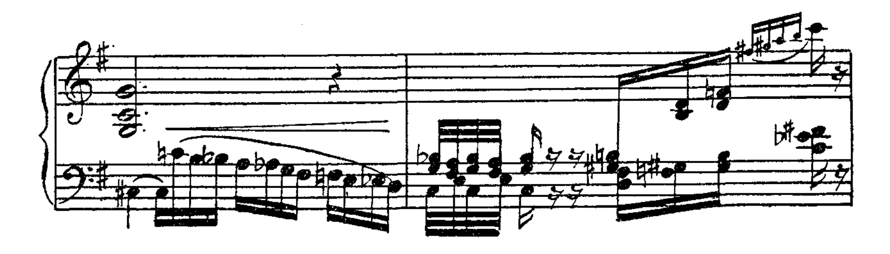
Seit Goethe hat kaum ein Stoff die Musiker so angezogen wie die Faustsage. Fast alle musikalischen Formen sind an ihm versucht worden, von der Oper und sinfonischen Dichtung bis hinab zum Höllengalopp in der Tanzmusik.

Wenn mehrere Komponisten dasselbe Thema gestaltet haben, liegt ein Vergleich immer nahe. Er ist besonders interessant, wenn der Stoff so wenig verschiedene Auslegungen zuläßt wie die Person des Mephistopheles. Fausts großer Gegenspieler verkörpert das Prinzip des Bösen an sich, den Geist, »der stets verneint«, eine andere Deutung gibt es nicht.

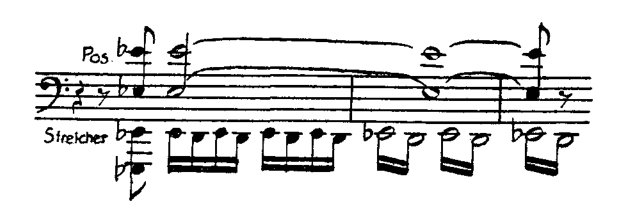
Die verschiedenen Lösungen, die die Tonsetzer für die gleiche Aufgabe gefunden haben, zeigt die Verschiedenartigkeit ihrer Veranlagung und läßt auch manchen Schluß auf ihre künstlerische Gewissenhaftigkeit zu.
Viele — bezeichnenderweise sind sie heute vergessen — machten sich die Sache leicht. Sie verfuhren nach dem Rezept, das Bülow in seiner Vorrede zur Wagnerschen Faust-Ouvertüre geißelt:

»Ein unstet irrlichtelierendes oder lustig-verzweifelndes Allegro-Thema (Faust), ein sentimentales, ‚deutschmelodisches' Nebenthema (Gretchen), in der Durchführung ein paar verzwickt gellende Modulationen und am Schlusse ‚dämonisches' Pikkolo (Mephistopheles) — und damit glaubte man Goethe und einen der großartigsten, sublimsten Gedanken der Menschheit musikalisch illustriert zu haben.« —

Bei nicht motivisch arbeitenden Komponisten fehlt natürlich auch eine ausgesprochene Charakteristik der einzelnen Personen. So suchen Spohr, Zöllner und andere ihre Faustmusik dem Stimmungsgehalt der jeweiligen Szene möglichst anzupassen. Gewiß trägt das Erscheinen Mephistos oft düstere Akzente in die Musik, doch geschieht dies auch beim Auftreten anderer Personen, wenn der Charakter der Szene es eben verlangt. Mephisto wird also hier musikalisch behandelt wie jeder andere sterbliche Mensch. Selbst Gounod begnügt sich in der »Margarethe« meist damit, ihn mit einem schlagartigen Fortissimo-Akkord einzuführen. Ein darauf folgendes kurzes Tremolo soll dann die notwendige Gruselstimmung hervorrufen.
Wesentlich charakteristischere Töne findet Eduard Lassen in seiner »Musik zu Goethes Faust«
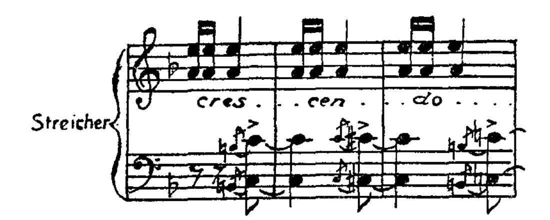


In dem chromatischen Lauf des ersten Motivteils sieht man den Teufel förmlich durch die Luft sausen, der zweite trifft seine Schlagfertigkeit und ungeheure Gewandtheit überzeugend.
Ganz anders gibt sich Mephisto bei Busoni („Dr. Faust")



Ausgehaltene Posaunenstöße geben ein Abbild seiner Kraft und Selbstsicherheit, während die grollenden Figuren in der Tiefe sein gefährliches Wesen ahnen lassen.
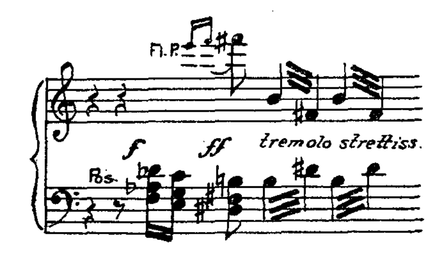
Eigenartig, und doch irgendwie der Busonischen Auffassung verwandt, ist der Mephistopheles in der leider bei uns wenig bekannten gleichnamigen Oper von Arrigo Boito (1842—1918)



Auch hier findet sich in der oberen Figur Sicherheit des Auftretens, in dem drohend anschwellenden Crescendo gleichzeitig die unerbittliche Konsequenz seines Handelns. Die synkopierte Baßfigur mit den huschenden Vorschlägen hat etwas seltsam Verschlagenes, Katzenartiges. So umschleicht ein Raubtier sein Opfer, ehe es zum tödlichen Sprunge ansetzt. Die Instrumentierung, anfangs nur Streicher, erhöht noch die Gefährlichkeit dieses Mephisto. Ein wahrhaft »teuflisches« Motiv.

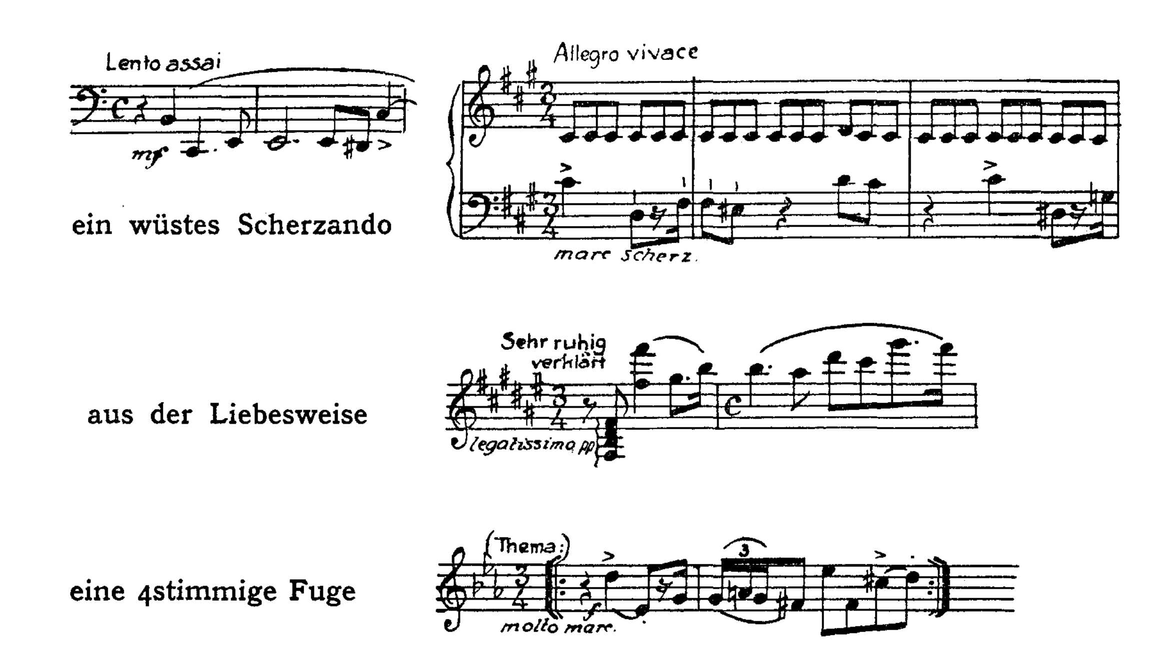
Robert Schumann hat sich bezeichnenderweise mehr auf die Vertonung des zweiten Teils der Goetheschen Dichtung gelegt; der künstlerische Schwerpunkt seiner »Faustszenen« liegt jedenfalls in ihrem letzten Abschnitt. Mephisto tritt nur in »Fausts Tod« auf. Die Musik erschöpft den inneren Gehalt der Szene vollkommen und ließe bei der gewählten Form eine Charakterisierung Mephistos gar nicht zu, der ja seinem ganzen Wesen nach dem Lyriker Schumann auch besonders zuwider sein mußte.

Dagegen ist Berlioz in seinem Element, wenn es gilt, »grauenerregende« Musik zu machen. Sein Mephisto ist wirklich der Höllenfürst, der mit Donner und Blitz einherfährt und eine Schwefelspur hinterläßt



Prasselnde Posaunengänge — ein grotesker Mißbrauch dieser sonst so feierlichen Instrumente — ein Pikkolopfiff und das Stretto-Tremolo haben tatsächlich etwas von den Schrecken der Unterwelt in sich.

Die genialste Lösung des musikalischen Mephistoproblems findet aber Franz Liszt im letzten Satz seiner »Faust-Sinfonie«, der die Überschrift »Mephistopheles« trägt. In richtiger Erkenntnis seines eigentlichen Wesens gibt er ihm darin überhaupt kein eigenes Motiv, sondern läßt ihn in einem »Vivace ironico« bezeichneten Allegro die Themen Fausts in wahrhaft satanischer Weise zerpflücken, verzerren, ins Lächerliche ziehen. So macht er aus dem Sehnsuchtsmotiv Fausts



Und so geht es fort, nichts bleibt verschont. Nur über Gretchen hat er keine Macht. In unberührter Reinheit taucht ihre Weise einmal inmitten des höllischen Spuks auf, um endlich auch zum verklärenden Schlußchor überzuleiten.

Ohne Frage hat damit Liszt dem Mephisto die musikalisch überzeugendste Form gegeben, eine Lösung, wie sie niemals im Wort, sondern eben nur in der Musik möglich war.

Wer das Schlimme einer Sache nicht anzugreifen sich getraut, verteidigt das Gute nur halb.

Aus einem Brief Schumanns an Klara, 24. 2. 1840.

WANDELT SICH DER MÄNNERCHOR?

VON ALFRED ROSENTHAL-HEINZEL, BERLIN

Ende August versammelten sich zum 12. Male führende Männer aus allen Gauen des deutschen Männerchorwesens zu einem Schulungslager, diesmal im pfälzischen Turnerheim über Annweiler. Es schließt einen seit Ende 1933 planmäßig gegangenen Weg und eröffnet eine neue Wegstrecke, deren nächster, bereits sichtbarer Merkstein das große Treffen in Breslau 1937 ist. Darum richtet sich der Sinn der Frage im Titel nach rückwärts und gleichzeitig auf die nächste Zukunft. A. Rosenthal-Heinzel, der Bundesschulungsleiter des DSB, beantwortet die Frage in einer Artikelreihe, die mit den grundsätzlichen, weltanschaulichen Auseinandersetzungen beginnt, um dann später den zukünftig notwendigen Weg aufzuzeigen.

Die Schriftleitung

Wir stellen hier die Frage nicht, um uns in eine gedankliche und grundsätzliche Erörterung des »Problems Männerchor« zu begeben. Sondern vielmehr nationalsozialistisch als eine politische Frage. Sie verlangt also kulturpolitische Rechenschaft von uns, die die Volksgemeinschaft an uns fordern muß und die wir selbst innerhalb des Männerchorwesens unserem eigenen Gewissen unerbittlich und selbstlos auferlegen müssen, wenn unser Wille zum nationalsozialistischen Dienst echt sein soll.

Rechenschaft vor Staat und Volk vor allem auch deshalb, weil unsere Frage ja auch sagen will: »Was hast du, deutsches Männerchorwesen, mit der dir von Staat und Volk gegebenen neuen Stellung und den neuen Vollmachten leistungsmäßig angefangen?!« Das gesamte Männerchorwesen ist als Fachverband D 1 der Reichsmusikkammer an sehr wichtiger Stelle Mitträger des volkgestaltenden Willens der Bewegung geworden. Das schließt eine Leistungspflicht ein, von der uns wir heute fragen: Wandelt sich der Männerchor?

*

Daß die angedeutete Leistungspflicht und die Volksverantwortung in ihrem vollen Umfang überhaupt erkannt und dann nicht nur mit den Lippen betont, sondern auch mit kräftigem Willen zur Tat anerkannt werden, das ist ganz allgemein der erste Bereich von Wandlungen, um die heute in der »Erneuerung des Männerchorwesens« gerungen wird.

»Gerungen wird«! Denn das sei gleich betont, daß es sich nicht um Wandlungen handelt, die sich von ungefähr aus einem »Zeitfortschritt« ergeben, sondern um Wandlungen, die die Träger des Willens und der Weltanschauung des Nationalsozialismus im Männerchorwesen einer ganz anders gearteten »Tradition« abringen müssen. Abringen müssen einer Welt von gleichgültiger Beharrung, erstauntem Altgewordensein und schicksalsmäßig der Tradition anhaftenden Wesenszügen, die einem notwendigen neuen Wollen nur schwer und nur sehr schmale Ansatzmöglichkeiten geben.

Für einen großen Teil des Männerchorwesens erschöpft sich die seit der deutschen Revolution erhaltene neue Stellung im Volksganzen in *der neuen Organisationsform.* Neue Formen von ins Große gehenden Zusammenschlüssen, Gebietseinteilungen, neue Zuständigkeiten und Abgrenzungen und Befugnisse, neue Nachbarschaften und Arbeitszusammenhänge, neue Über- und Unterordnungen, Ausgleiche und Trennungen. Darin viel neue Möglichkeiten und in allem allerbeste Absichten, aber auch viel Raum für Gewagtes und Experimente, für große und kleine Entzweiungen und mancherlei Eitelkeitsdienst. Eine Riesenapparatur, die lange munter in Gang blieb. Das war im ganzen schließlich nötig und kommt jetzt allmählich zur Ruhe, schon weil man des Spiels auf diesem Klavier auch einmal müde wird.
Aber in diesen Dingen erschöpft sich für viele die neue Ordnung. Man bringt seine *alten* Dinge lediglich allmählich in die neuen Organisationsformen. Vieles von dem Alten muß dabei ein blaues Auge in Kauf nehmen, aber man richtet sich darauf ein, eben mit dem blauen Auge davonzukommen. Man sieht sich im Besitz neuer Vorteile: die nimmt man gerne an und lobt dafür den neuen Staat. Man sieht sich vielen neuen Schwierigkeiten gegenüber, oder alten Schwierigkeiten in neuen, oft erschwerenden Erscheinungsformen: demgegenüber sucht man Abhilfe durch Zuständigkeitskämpfe und heftigen Organisations- und Papierkrieg. Man ruft nach der Regelung von oben, nach dem starken Arm des Staates, er möge dem vermeintlichen »Recht« des Organisationsschemas mit Gewalt Geltung verschaffen. Das geht bis hin zu dem naiven Glauben, es könne jeder beliebige Sängerführer eine Anordnung des Stellvertreters des Führers schematisch auffassen und gegebenenfalls auch gegen berechtigte und in berechtigter Form geäußerte Ansprüche von Dienststellen des Staates und der Bewegung anwenden.

Dabei könnten gerade die Schwierigkeiten, denen das Sängervereinswesen heute begegnet, eigentlich jedem zur Einsicht verhelfen, daß die wahren Ursachen viel tiefer liegen. Das ist im Grunde auch den weitaus meisten klar, aber es fehlt einfach der Mut zur entscheidenden Erkenntnis.

Diese Auffassung schlägt schon auch eine ideenmäßige Brücke zum Nationalsozialismus. Aber sie ist viel zu schmal und viel zu allgemein und auch viel zu oberflächlich. Denn sie erschöpft sich in der Feststellung, daß man »ja immer national war«, immer »im Volke gewirkt« und »das deutsche Lied gepflegt habe«. Gewiß, das war sehr viel in früheren Zeiten, aber das genügt bei weitem nicht, um dem Heutigen gerecht zu werden.
Diese Auffassung merkt nicht, daß es heute darum geht, von dem wertvollen Alten aus das ganze Sängerleben nicht nur in manchen Dingen der Fassade zu ändern, sondern in allen Bestandteilen seiner Wirklichkeit an einer Fülle großer Volksaufgaben mit aller Gewissenhaftigkeit zu messen. Sie merkt nicht, daß in den organisatorischen Dingen ja gar nicht die eigentlichen Daseinsfragen des Neuen liegen; daß vielmehr diese Dinge wohl dem Blick

sehr im Vordergrund entgegentreten, aber zweiten Ranges sind, gemessen an dem, was die eigentliche Volksarbeit dem Sänger heute an wesentlichen Aufgaben stellt.

Werden diese wesentlichen Aufgaben gestellt, dann entdeckt man bald, daß sie persönlichen Einsatz, Opfer und Mühen verlangen, daß sie Umlernen fordern und mancherlei Verzicht. Da ist es denn für diese Auffassung mit einem Mal aus. Dann hört man auf »das Neue« gar nicht mehr genau hin, man läßt es nur sehr von ungefähr an sich heran, man prüft es gar nicht genau genug, man läßt sich mit ungenauen Berichten aus zweiter und dritter Hand begnügen, man ist von vornherein überkritisch und voller Abwehr, und man macht sich von dem »Neuen« unversehens ein *Zerrbild*, indem man das wirklich gemeinte Neue entrüstet bekämpft.

Kein Wunder, daß auf solchem Boden die Kritikasterei üppig ins Kraut schießen kann. Was wir heute im ganzen Volk bemerken und selbstverständlich nicht anders erwarten konnten, macht sich in einer so riesengroßen Organisation wie dem Männerchorwesen natürlich ebenso bemerkbar: das Widerständlertum aller Art. Vom offenen Nichtwollen mit Mitteln, die an Skrupellosigkeit nichts vermissen lassen, über die Ewigbedenklichen, die am liebsten auf der Stelle treten und den Kopf hin und her wiegen vor lauter Einwänden, bis zu den Gleichgeschalteten, die den Worten nach bestens bei der Sache sind, aber tausend Tarnungen finden, um in Wirklichkeit nichts zu tun.

Wir haben das alles geschildert, damit wir bei der Frage »Wandelt sich der Männerchor?« zunächst ganz klar sind, unter welchen Bedingungen sich die Wandlung vielfach vollziehen muß, welches sozusagen die Luft ist, in der sich alles abspielt. Sie ist für einen unablässigen Nationalsozialismus an sehr vielen Stellen der maßgebenden Wirklichkeit noch sehr sauerstoffarm. Sie mit den Bestandteilen kräftiger und lebenerzeugender Atmung immer besser anzureichern, ist heute wohl die vornehmste Aufgabe aller Führungskräfte, die zur Wandlung hinstreben. Diese Aufgabe wird mit stets wachsendem Erfolg gelöst. Die geschilderte Widerstandswelt schwindet. Wir sagen weiter unten noch einiges dazu.

*

Warum hier dieser ganze vorige Absatz? Hätten wir nicht besser statt seiner von den *Inhalten* der neuen Ziele sprechen sollen? Diesen Einwand teilen wir wohl durchaus, es kam uns für heute aber darauf an, einmal ganz von folgendem auszugehen:

Über das, was heute inhaltlich von der Arbeit des Männersingens zu fordern sei, ist allenthalben schon viel geschrieben worden. Der Ärzte sind viele, und alle haben wertvollste Meinungen. Wenn wir aber als Nationalsozialisten die Frage stellen: »Wandelt sich der Männerchor?«, sei für diesmal zunächst betont, was viel zu wenig erkannt wird:

Gute kulturpolitische Werke machen allein keine Kulturpolitik aus! Ideen *verwirklichen*, verlangt die Erkenntnis des Lebensraumes und seine Bedingungen, in denen die Ideen willensmäßig anzusetzen haben. Ideen in einen leeren Raum hineinzuplanen und darin gefechtsfähig zu machen, ist liberalistische und idealistische Geistigkeit, aber kein Nationalsozialismus. Daß wir unbewußt hier immer wieder Fehler gemacht haben, ist der Grund für alle Mängel, die wir in den letzten zwei Jahren auf kulturpolitischem Gebiet mit den inhaltlich besten Absichten haben erleben müssen.

Daher keine Antwort auf unsere Frage nach dem Männerchor, ohne sofort zu bedenken, welche Wirklichkeitsvoraussetzungen jede überhaupt mögliche Wandlung bestimmen, ehe vom Inhalt der Forderungen selbst gesprochen werden kann.

DER ADMV AM SCHEIDEWEGE

Von HERMANN KILLER-BERLIN

Das an musikalischen Ereignissen reiche Jahr 1935 bringt vom 21. bis 24. September auch das 66. Berliner Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Die Bedeutung dieser Musikfeste für das Schaffen junger, entwicklungsfähiger Komponisten ist oft genug hervorgehoben worden. Die Pionierarbeit des ADMV hat in der Vergangenheit ein reiches Aufgabenfeld vor sich gehabt. Sie hat diese Aufgaben auch zum guten Teil erfüllen können. Wenn wir dem Wirken des ADMV heute zweifelhafter gegenüberstehen, so hat das seinen Grund in den Erfahrungen der jüngsten Zeit. Auch der Begriff des Musikfestes hat für uns unter dem Blickwinkel der nationalsozialistischen Weltanschauung einen neuen Sinn bekommen. Die klaren Forderungen des Führers sind bindende Verpflichtungen ebenso für den schöpferischen Musiker wie für die Veranstalter und Organisatoren des deutschen Musiklebens, die jeder in seiner Weise zuerst dem Volke zu dienen haben. Das bedeutet aber in diesem besonderen Falle nichts anderes, als daß der frische Blutstrom, der heute wieder überall durch die Lebensadern des deutschen Volkes kreist, auch im Geistesleben und ganz gewiß auch in der zeitgenössischen Musik und ihren weithin sichtbaren und der allgemeinen Wertung offenen Veranstaltungen spürbar sein muß. Daß Ansätze zu einem organischen Wachstum dieser von uns gewollten, artgemäßen Musik im Schaffen unserer Musiker vorhanden sind, kann nicht mehr geleugnet werden. Etwas anderes ist es, ob diese keimkräftigen Wurzeln auch von allen zu ihrer Förderung berufenen Kräften erkannt und wirklich ge-

fördert werden. Soweit hier der ADMV in Frage kommt, wird man nicht unbedingt ja sagen können. Es ist in dieser Zeitschrift bereits deutlich darauf hingewiesen worden (Gerigk: Vergreisung oder »Fortschreitende Entwicklung«? im Juli-Heft), daß der Verein Gefahr läuft, immer weiter von der Linie seiner eigenen Überlieferung abzukommen und in eine Isolierung hineinzutreiben, die ihn schließlich außerhalb der wirklich fruchtbaren musikalischen Entwicklung stellt. Den Anlaß zu dieser besorgten Warnung hatte das Hamburger Tonkünstlerfest gegeben, die erste Veranstaltung des ADMV in diesem Jahre. Die Ausschaltung der jungen Kräfte zugunsten einer bereits anerkannten musikalischen »Repräsentation« sollte durch das ausschließlich den Jungen vorbehaltene Berliner Tonkünstlerfest wettgemacht werden. Wenn auch, wie bereits betont wurde, der Zeitpunkt dieses Festes kaum glücklich gewählt ist, da im September die Ereignisse des kommenden Konzertwinters bereits ihre Schatten vorauswerfen, so sind doch jedenfalls die Erwartungen der weiten musikalischen Kreise, die heute auf das Berliner Tonkünstlerfest als Überschau über Gewordenes und Werdendes blicken, vom ADMV selbst in die Richtung der »Fortschreitenden Entwicklung« gelenkt worden. Mit den Künstlern, die diesmal zu Worte kommen, und dem Verein hoffen wir trotz mancherlei Bedenken auf ein positives Ergebnis. Hinsichtlich der musikalischen Ausführung selbst wird wohl kaum ein Wunsch unerfüllt bleiben, denn für die Leitung der Orchesterkonzerte haben sich Peter Raabe und Hermann Abendroth mit dem Berliner Philharmonischen Orchester zur Verfügung gestellt. Das Programm selbst jedoch scheint uns erneut nicht frei von den Antrieben einer Musikpolitik vom grünen Tisch aus, denn wir sind nicht Pessimisten genug, es in allen Teilen als typisch für das heutige Musikschaffen anzusehen. Etwas von dem Spürsinn, den die großen nationalsozialistischen Kulturorganisationen auch in musikalischer Beziehung bewiesen haben (erwähnt sei nur die Düsseldorfer Tagung der NS-Kulturgemeinde), möchte man auch dem ADMV wünschen.

Es sind im einzelnen folgende Aufführungen vorgesehen:

I. Orchesterkonzert:

1. Schaub, H. F: Passacaglia und Fuge für großes Orchester;
2. Lampe, W.: Thema und Variationen für Klavier und Orchester;
3. Siegel, Rud.: Kanonische Duette für Mezzosopran, Bariton und Orchester;
4. Weckauf, A.: Zweite Sinfonie in fis-moll.

II. Orchesterkonzert:

1. Rieth, W.: Passacaglia für großes Orchester;
2. Jarnach, Ph.: Vier Orchesterlieder für mittlere Stimme, op. 15;
3. Klußmann, E. G.: Musik zu einem Gesang aus der »Edda«, op. 16;
4. Petersen, W.: Dritte Sinfonie, op. 30.

Kirchenkonzert:

1. Schiffmann, E.: Fantasie für Orgel, op. 26;
2. Simon, H.: Cruzifixus für vierstimmigen Chor, Soli, Orgel und Kammerorchester;
3. Schindler, Hans: Sonate für Oboe und Orgel, op. 38;
4. Lang, Hans: Zwei Motetten für 4—5 gleiche Stimmen und einstimmigen Kinderchor: a) Jubilate Deo, b) Laudate Dominum;
5. Schroeder, Herm.: Te Deum für gemischten Chor mit 2 Trompeten und 2 Posaunen.

Kammermusikkonzert:

1. Sachsse, Hans: Bläsersuite;
2. Mohler, Ph.: Geistliche Solokantate für Sopran und Klavierquartett;
3. Petyrek, Felix: 6 Konzertetüden für 2 Klaviere;
4. Zilcher, H.: Streichquartett;
5. Schmid, H. K.: Lieder aus dem »Türkischen Liederbuch«, op. 19;
6. Brehme, H.: Sextett für Flöte, Klarinette, Horn, Violine, Bratsche und Violoncello, op. 30.

Daß mit dieser Programmgestaltung die Möglichkeiten einer umfassenden Entwicklungsübersicht erschöpft sind, wird man schwerlich behaupten können. Allzu deutlich kommt hier jene Richtung in unserer zeitgenössischen Musik zum Ausdruck, die wir in einer derartigen Ballung als schwere Gefahr für ein gesundes Vorwärtsschreiten ansehen müssen: die Flucht in die Vergangenheit. Es scheint heute bereits so, daß viele junge Komponisten ausschließlich Formen und Stile vergangener Musikepochen zum Schaffensprinzip erhoben haben.

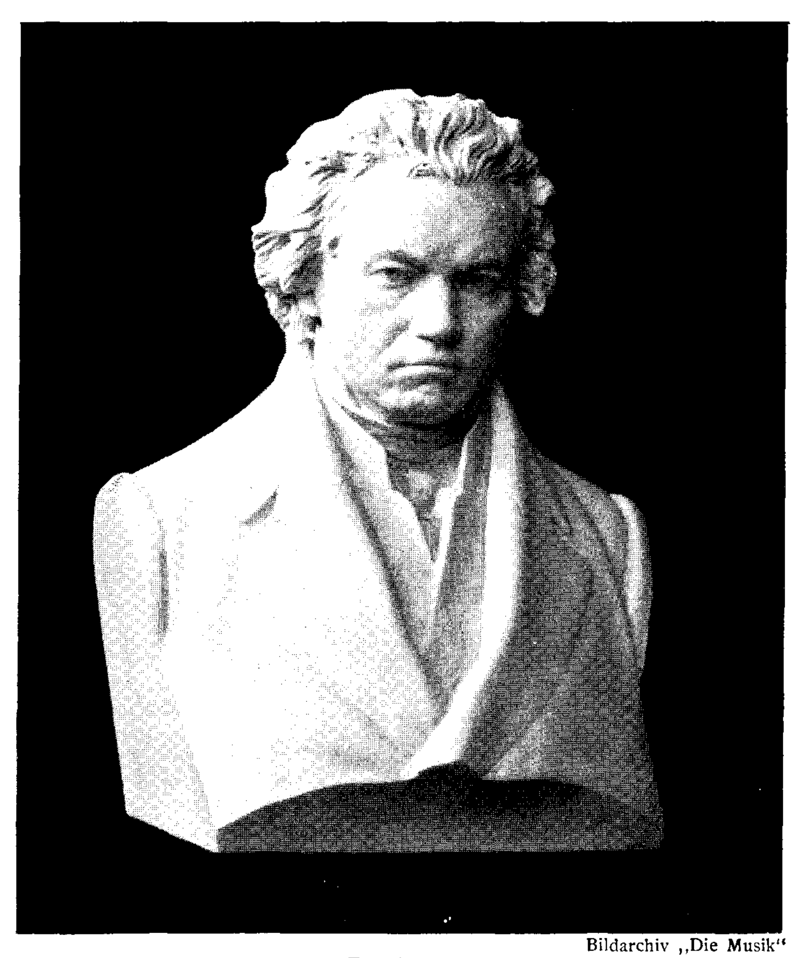
Die große weltanschauliche Umformung greift naturgemäß auch tief in die Musik unserer Zeit ein. Sie jedoch zum Vorwand für ein rückwärts gewandtes, historisierendes Schaffen zu nehmen, heißt sie gründlich verkennen, ist ein Zeichen von Schwäche. Eine Wiederbelebung des Mittelalters oder des Barocks auf diese Weise kann unmöglich zu den Forderungen unserer Zeit gehören. So sehr die Besinnung auf Hochblüten des deutschen Geistes und der deutschen Musik, wie der Gotik und des Barock, zu den selbstverständlichen Triebkräften auch unseres heutigen Musikwollens gehört, so wenig kann uns ein bewußtes Weiterarbeiten mit den Mitteln und in der Ausdrucksprache jener Zeiten heute dienlich sein. Es ist keine neue Erkenntnis, aber sie drängt sich einem immer wieder auf, daß die Ablösung des artistischen Experimentes um jeden Preis lediglich durch die Flucht in die Vergangenheit weder fruchtbar noch überhaupt auch nur im geringsten Wesensmerkmal des neuen Musikwollens ist. Das muß hier mit aller Deutlichkeit wiederholt werden, da die Gefahr, ins Abstrakte abzugleiten und die Verbindung mit dem lebendigen Musikstrom unserer Tage zu verlieren, beim ADMV gegeben erscheint.

Die Erneuerung des deutschen Musiklebens im nationalsozialistischen Sinne gehört ebenso zu den Aufgaben aller heutigen deutschen Musikfeste wie der Überblick über Zustand und Entwicklung und die Förderung der jungen



Bildarchiv „Die Musik"

Beethoven auf dem Totenbett
Nach der Zeichnung von Johann Danhauser



Bildarchiv „Die Musik"

Beethoven
Nach der im Leipziger Gewandhaus aufgestellten Büste von Carl Seffner



Phot.: Städtische Bühnen Frankfurt a. Main

Bühnenbild „Wald" aus der Volksoper „Die Zaubergeige" von Werner Egk.

Uraufführung im Frankfurter Opernhaus

Kräfte. Blickt man die Musikfeste der letzten Zeit daraufhin an, so findet man nach wie vor viel Unzeitgemäßes, das in der Hauptsache seine Ursachen in einem Befangensein in weltanschaulich überwundenen Gedankengängen hat. Gesinnung und Leistung, die beiden Grundpfeiler nationalsozialistischen Kunstwollens und Kunstschaffens!, sind auch einzig maßgeblich für die deutsche Musikpolitik. Ihr etwas von dem revolutionären Geist, der das politische Geschehen durchweht, zu geben, ist eine Aufgabe, die ebenso wichtig und verantwortungsvoll wie lohnend für die Zukunft ist. Jungen, fest im Volkstum und der nationalsozialistischen Weltanschauung verwurzelten, aber gerade darum wagemutigen, zeitgemäß empfindenden und gestaltenden Kräften Raum zu schaffen, sei Ziel der kommenden Musikfeste und auch des weiteren Wirkens des ADMV.

DAS SINFONISCHE SCHAUSPIEL

ENTWURF EINER NEUEN KUNSTFORM

Von HANS HORBEN-MÜNCHEN

Wenn das Theater sich gegenüber Rundfunk und Tonfilm behaupten will, muß es sich auf diejenigen seiner Grundelemente zurückbesinnen, welche ihm im Kampf gegen den vordersten Gegner, die Technik, treueste Hilfe gewährleisten: *Wort, Tanz* und *Musik*. Von diesen her gilt es, auf der Überlieferung aufbauend, aber ohne Zugeständnisse an versinkende und ohne Vorurteile gegen erwachende Formen, eine neue dramatische Einheit zu bilden.

Die Verbindung von Wort und Musik vollzieht sich im Lied und im Melodram; die Einbeziehung der Handlung ergab das *gesungene* Drama. Diese Kunstform, in welche die Vokalmusik mündete, zwang die dramatische Handlung ebenso wie die Musik, hauptsächlich die menschliche Stimme, häufig in nicht angemessene Bindungen. Immer wieder mußte man das Widerstreben des Gesanglichen gegenüber den unerbittlichen Gesetzen des Dramas erkennen und sich — wie jetzt wieder — unter Verzicht auf die dramatische Ebene dem alten, reinmusikalischen Serienstück zuwenden. Indessen sind die Kunstformen der Oper, mit ihren Eckpfeilern Singspiel und Musikdrama, zu einer solchen Lebensfülle gelangt, daß sie nicht mehr fortzudenken sind. Sie werden weiterleben wie die Formen des Oratoriums oder der klassischen Sinfonie; aber sie haben, wie jene, schon ihre Vollendung gefunden.

Der Weg der Instrumentalmusik führt, seit dem Erwachen ihrer subjektiven Ausdurckswelt, von der Sinfonie Beethovens über die *sinfonische Dichtung* zu einem Punkt, in welchem sie bei Wahrung ihrer musikalischen Struktur ebenfalls auf das Drama trifft, aber, im Gegensatz zur Vokalmusik, auf das *gesprochene* Schauspiel, das ihrem mit immer stärkeren Affekten geladenen Inhalt die notwendige und befreiende geistige Substanz gibt. Hier vollzieht sich der Durchbruch von der Fläche zum Raum, von der Deskription zur Plastik, die dem Wesen der Musik viel mehr entspricht. Das Ergebnis dieses Zusammenschlusses läßt sich folgerichtig als *sinfonisches Schauspiel* bezeichnen. Seine Daseinsberechtigung und sein Grundriß sollen im folgenden kurz dargelegt werden.

*

Wir sehen: Die Probleme Richard Wagners »Oper und Drama« und seine Frage nach dem »Warum« angesichts des unaufhaltsam andrängenden Ausdruckswillens der absoluten Musik sind so lebendig wie einst; aber unser Gesichtskreis hat sich, nicht zuletzt durch die Erfahrungen aus den Kunstmitteln der Technik, erweitert, und unsere Zeit fordert eine ihr nähere, d. h. schlichtere und konzentriertere Lösung.
Tatsächlich ist allerorts ein Tasten nach einer bestimmten Richtung erkennbar. Weniger die Bühnen, um so intensiver Rundfunk und Tonfilm streben nach einer elastischen Verbindung von Wort, Handlung und Musik, bei welcher das einst so geschmähte *Melodram* auffallend an Bedeutung gewinnt. Hierbei lassen sich zwei Arten der Verwendung unterscheiden: Die *gebundene* (früher fast ausschließlich gebrauchte), bei welcher das Wort auf den Akzenten der Musik sitzt, und die *freie* Form; bei dieser spricht der Schauspieler ebenso frei wie der Musiker spielt, nur an bestimmten Punkten ist genauere Synchronisierung zu erstreben. Diese letztere Form zeigt, da sie beiden Partnern ihr Eigenleben läßt, besonders bei längeren und dramatisch bewegten Werken, die glücklichere Wirkung und hat zudem den Vorteil der leichteren Handhabung.
Den *ästhetischen* Wert oder Unwert des Melodrams heute zu diskutieren, erscheint müßig im Hinblick auf die reichen positiven Erfahrungen seit den letzten großen Auseinandersetzungen auf diesem Gebiet. *Akustische* Bedenken bei dem Zusammenklang von Wort und Ton bestehen nicht. Je geschlossener der musikalische Satz (also nicht sporadisch einsetzend, sondern in sich zusammenhängend), desto leichtere Auffassung der Worte. Die psychologische Wechselwirkung von Wort und Ton ist aufeinanderfolgend oder gleichzeitig und beruht auf Synthese oder Kontrast.
Hörspiele und Tonfilme bieten hier reiches Erfahrungsmaterial. Die wenigen einschlägigen Werke aus dem Konzertsaal sind bekannt. Von Bühnenwerken, die sich (meist als Episode) des freien oder gebundenen Melodrams, auch mit starkem Orchester, erfolgreich bedienen, nenne ich nur: Manfred (Byron-Schumann), Peer Gynt (Ibsen-Grieg), Kaufmann von Venedig (Shakespeare-Humperdinck), Jürg Jenatsch (Kaminski), Michael Kohlhaas (Klenau), Persephone (Strawinskij).
Aus alledem geht hervor, daß das gleichzeitige Hören von Wort und Ton nicht nur möglich ist, sondern sogar Wirkungen von eigentümlicher Tiefe und Eindringlichkeit vermitteln kann. Vornehmlich im Allegro feuern sich Töne und Worte gegenseitig zu mitreißender Steigerung an, während, besonders im Adagio, die Musik dem Wort einen metaphysischen Hintergrund verleiht, aus dem es wie aus einer andern Welt heraustritt; man glaubt es zum erstenmal zu hören und spürt die ihm innewohnende mystische Kraft. Die Musik aber, selbständiger als unter der Herrschaft des Gesanges, leuchtet durch die Worte und verkündet den Sinn, der hinter ihnen steht. Wer einmal dieses »Zusammen« von Wort und Musik formvollendet erlebt hat, weiß: Hier ist eine Keimzelle, aus der noch reichste Möglichkeiten zu erschließen sind.

*

Die Verbindung von Musik und *Handlung* ist so alt wie das Drama selbst. In die dionysischen Mysterien, denen es entstammt, fällt der Klang der Zimbeln, die antike Tragödie*) wurde von Flöten- und Kitharaspiel begleitet, Shakespeare verlangte Musik zu seinen Dramen, Lessing verwandte sich für ihre Einbeziehung in das Schauspiel, und oft genug vermissen wir sie, sei es als Atmosphäre, sei es zur Darstellung von Affekten, für die das Wort nicht ausreicht. Notwendig wird sie vor allem dem *heutigen* Schauspiel, das nach Überwindung des Naturalismus und Verzicht auf die Nachbildung klassischer Jamben zu einer neuen, teils prägnanten, teils dithyrambischen (das ist gehobenen, musiknahen, aber nicht versgebundenen) Sprache drängt.

*) von Aragos = Begleitung (i. E. Begleitungsschwarm des Dionysos-Zuges) und von ode = (vokales oder instrumentales) Lied.

Die Nachfrage nach guter *Bühnenmusik* ist deshalb stärker geworden. Aber sie wird meist dem Auftrag eines Theaters folgend für ältere Bühnenwerke geschrieben ohne den Ehrgeiz, mehr zu sein als ein sinnvolles Interludium, instrumentiert für ein kleines Orchester, das auf oder (gedrängt) vor der Bühne des Schauspielhauses seinen Platz hat. Jeder kennt den eigenartigen Reiz und die weihevolle Stimmung, die ein solches, oft sehr anspruchsloses Prä- und Interludieren, ja ein einziger, in die Handlung eingestreuter Akkord, hervorzurufen imstande ist, und niemand wird bestreiten, daß die konsequente Weiterführung dieses Prinzips ganz neue Eindrücke von ungewöhnlicher Kraft hervorrufen muß.

Geben wir also der Musik den Befehl zum Vormarsch: Sie wird ihm stürmisch Folge leisten. Ist einmal der Damm überflüssiger, rein äußerer Bedenken durchbrochen, wird sie sich nicht mehr vom *Wort*, vor dem sie eine geheime Scheu bewahrte, in die Ecke des Proszeniums drücken lassen, sondern mit Hilfe eines großen, ausdrucksmächtigen Orchesters, das den Schauplatz in das Opernhaus verwandelt, in das Drama selbst eindringen und *die Handlung an sich reißen*. Hier ist der Augenblick, ihr Einhalt zu gebieten. Denn Wort und Musik müssen sich in voller Gleichberechtigung die Waage halten, um sich in der übergeordneten Einheit des Dramas zu ergänzen: Das Wort behält seine Bestimmung als Vermittler des *individuellen* Geschehens und der *geistigen* Substanz; der Musik aber fällt, ähnlich dem Chor der griechischen Tragödie, die Rolle zu, das persönliche Einzelschicksal in eine *generelle* Ebene zu heben und, als Trägerin der inneren Dynamik, den *seelischen* Vorgang, und somit die eigentlichen dramatischen Höhepunkte, zum Ausdruck zu bringen.

Das Zusammentreffen von Wort und Musik vollzieht sich hierbei notwendig in der vordem festgelegten Form des »freien Melodrams«. Es setzt ein, wenn die Sprache auf den Kothurn steigt und durch die *Synthese* mit der Musik eine lyrische oder dramatische Vertiefung erfährt; oder wenn die Musik im *Kontrast* zum Wort das wahre Geschehen ausdrückt. (In die lustigen Sprüche Peer Gynts tönt das Lied vom schweren Sterben der Mutter Ase.) Es kommt nur dann zur Anwendung, wenn es sich natürlich in den Gesamtaufbau fügt, ohne den Fortgang der Handlung wesentlich zu hemmen. Daneben ist der Musik sowohl wie dem Wort genügend *eigener* Raum zu geben, der jedem das einräumt, was er braucht: unumschränkte Entfaltung und freies Ausschwingen.

Hierdurch gewinnt zunächst das Schauspiel neuen Antrieb mitsamt dem Mimen, der durch die Musik, sofern er nur über einen Funken Musikalität und eine tragende Stimme verfügt, zu ungleich größerer Ausdrucksfähigkeit getrieben wird. Das einzelne, frei gesprochene Wort wird durch die tönende Grundierung plastisch und erhält wieder jene tiefere Bedeutung, die es seit der wortverschwendenden bürgerlichen Epoche, die dem Theater das »Musikdrama« und das »Gesellschaftsstück« gab, fast verloren hätte. Der Musik aber ist in doppelter Weise gedient: Die Frage Richard Wagners nach dem »Warum«, die sich dem Hörer so oft gerade bei neuerer ausdrucksstarker Instrumentalmusik aufdrängt, findet von selbst ihre Antwort in der dramatisch geschlossenen Handlung, die durch die Töne zum klingenden seelischen Erlebnis wird; andererseits gewinnt sie, aus den Banden der Oper befreit, mit dem geschlossenen sinfonischen Satz aus der Rüstkammer des Konzertsaals gewappnet, auch dort ihr Herrenleben, wo sie im Schatten des Wortes oder des dramatisierten Gesanges ein Frondasein führte, mit anderen Worten: *Die Sinfonie betritt das Theater.*

*

Ebenso wie Wort und Musik fügt sich das Element des *Tanzes* in die übergeordnete dramatische Einheit. Hierbei aber verliert er notwendig mehr als jene seine absolute Form: Er löst sich in die dramatische Bewegung auf, und wenn das Wort verstummt,

verbinden sich Musik und Tanz zum *Mimodram*, d. h. zu einem von Musik getragenen wortlosen szenischen Spiel. (Sieglinde reicht Siegmund das Trinkhorn. — Oder, tänzerischer: Der Friseurgehilfe aus dem »Rosenkavalier« kämmt die Marschallin.) Das schließt natürlich die Verwendung reiner Tänze nicht aus, sofern sie das Drama fordert. Nach dem gleichen Prinzip können die Personen auch durch »handelnde« Gegenstände, Farben, Lichtwirkungen ersetzt werden. (Klärchen ist fortgegangen, und während die Kerze, die sie in Erwartung Egmonts ans Fenster stellte, langsam verlischt, künden die stillen Klänge Beethovens ihren Tod.)
Auch hier beruht die Wirkung, ob aufeinanderfolgend oder streng gleichzeitig, auf Synthese oder Kontrast, und fast könnte man sagen: Wie das freie Melodram den Kontrapunkt von Wort und Ton darstellt, ist das erweiterte Mimodram der Kontrapunkt von Ton und räumlicher Bewegung. Sicher ist, daß auch dieses Darstellungsmittel dem Schauspiel, sobald es die Gemeinschaft mit der Musik, und gerade mit sinfonischer Musik, eingeht, weite, noch nicht zu überschauende Ausblicke eröffnet; und am Prospekt des Dramas erscheint das uralte Gestrin der *musikerfüllte Geste*, die, bei angemessenem Gegenstand, mehr *sagt* als ein worterfüllter Dialog.

*

Wir sahen, wie sich die Elemente des Theaters, jedes aus seinem absoluten Dasein aufsteigend, zusammenschlossen, und im wechselseitigen Überschneiden ihrer Kraftlinien beginnen die Umrisse jener Form sichtbar zu werden, die wir als »Sinfonisches Schauspiel« bezeichnet haben.
Wir stellen fest: Eine dramatische Handlung — gleichviel ob für Bühne oder Thingplatz — dargestellt von Schauspielern, gespielt von großem Orchester, gliedert sich in Perioden des reinen Schauspiels, der reinen Instrumentalmusik und in solche, in denen beide gleichzeitig, frei melodramatisch zur Darstellung gelangen. Alles fügt sich dem einheitlichen Fluß der Handlung, in die sich Wort, Geste und Musik teilen.
Das gesprochene Schauspiel, das den Gesetzen des Dramas folgt, ist für sich existenzfähig. Die Musik ist für sich konzertfähig und teilt die Akte des Dramas in eine Anzahl in sich geschlossener Sätze auf. Jeder Satz enthält seine eigenen Themen und Gedanken, während die Hauptthemen in Veränderungen das ganze Werk durchziehen. Die Besetzung der einzelnen Sätze kann stark variieren. (Großes Orchester neben Kammermusik.) Die *Struktur* der Gesamtanlage wie der einzelnen Sätze *entspricht*, auch im Zusammentreffen mit dem Wort, in großen Zügen, nicht im Einzelnen dem Ablauf der *Handlung*, so daß Schwerpunkte und Höhepunkte derselben, mit oder ohne Beteiligung des Wortes, mit denen des musikalischen Aufbaues zusammenfallen. Hierbei wird eine ernste dramatische oder lyrische Episode meist von selbst eine strengere thematische Durchführung ergeben als eine leichtbeschwingte. Die Sätze sind durch längere oder kürzere Pausen getrennt (können auch in sich Zäsuren haben), während welcher der Dialog fortgeführt wird. Jeder Satz kann bei offener oder geschlossener Szene beginnen oder enden; im ersteren Fall kann das Wort durch stummes Spiel ersetzt werden. Das Sichbegegnen und Sichentfernen von Wort und Ton vollzieht sich zwanglos nach psychologischen und dramaturgischen Gesichtspunkten.
Es ließe sich denken, die Instrumentalmusik durch Chöre und Gesangseinlagen zu erweitern. Das kann jedoch nur einer späteren Entwicklung vorbehalten bleiben; vorerst muß die einfachste und kenntlichste Form gewahrt sein, während das Nebeneinander z. B. von Schauspielern und Sängern ein unübersichtliches Bild gibt und allzuleicht der immer als erstes Gesetz zu erkennenden dramatischen Aktion im Wege steht. Ein solcher, durch die natürliche Entwicklung nicht gerechtfertigter Einbau von Elementen anderer Kunstformen (Oratorium, Oper, Ballett usw.) muß somit die eigene, noch frische und im Theaterdasein nicht gehärtete Form gefährden, auseinandertreiben und,

bei zu starker Belastung, sprengen. Das mag auch der innere Grund sein (der äußere liegt in der technisch schwer zu lösenden Aufgabe, gleichzeitig Schauspiel- und gesamte Opernkräfte in Anspruch zu nehmen), warum sich neuere Bühnenwerke, die ähnliche Ziele verfolgten, ohne den Boden der Oper zu verlassen, trotz ihrer musikalischen Qualität nicht durchzusetzen vermochten. Denn man baut einen Tempel nicht so gut aus den Pfeilern einer Kathedrale als aus den Steinen, die aus dem Fels geschlagen sind. Die *Gestaltung* des Gesamtwerkes wird selten einem Einzelnen zufallen. Schon vorliegende Dramen mit Musik zu füllen, trifft nicht mit Sicherheit das Herz der Idee. Die Konzeption des Werkes entspringt notwendig dem Geist des Wortes ebenso wie dem der Musik. Dichter und Tonsetzer werden sich demnach von vornherein in enger geistiger und handwerklicher Zusammenarbeit begegnen. Hierdurch wird zugleich dem Sinfoniker, der dem Theater bisher abseits stand, ein neues Wirkungsfeld eröffnet und der alte Ruf des Dramatikers nach Musik beantwortet.

Die *Darstellung* des Werkes stößt nicht auf ungewohnte Schwierigkeiten. Der Spielleiter oder Kapellmeister vom Theater, der beim Anblick der Partitur vor dem Zusammenbringen von Wort und Musik zurückschreckt, wird von seinen Kollegen vom Rundfunk bestätigt bekommen, daß nach allem, was hier die Erfahrung zeigt, die Einstudierung eines solchen Werkes geringere, sicher nicht größere Anforderungen an Zeit und Mühe stellt als die Vorbereitung zu einer neuen Oper. Der personale und technische Apparat derselben wird keinesfalls überschritten (das Orchester bleibt, die Zahl der Sänger wird durch die Zahl der Schauspieler ersetzt, Chor und großes Ballett fallen fort). Schauspiel und Musik werden gesondert geprobt, ebenso die melodramatischen Szenen, wobei der Korrepetitor an Hand des Klavierauszuges die Synchronisierung übernimmt, die bei der Gesamtaufführung in die Hand des Dirigenten übergeht. Dem Orchester, das wie bei der Oper *vor* der Bühne spielt, ist volle Bewegungsfreiheit zu geben. Die Größe des Theaterraumes muß eine freie Entfaltung der Tonwellen gewährleisten, weil sonst das Wort erdrückt wird. (Aus dem gleichen Grunde war die erste Aufführung des »Manfred« 1868 im Münchener »Residenztheater« eine Niederlage, die zweite 1873 mit der gleichen Besetzung im »Nationaltheater« ein großer Erfolg.) Endlich ist ein Wort zu finden, das die Summe der hier mitzählenden Bestandteile umschließt, was jedoch schwerfallen dürfte. Der Name »Sinfonisches Schauspiel«, zu dem wir uns entschlossen, bringt immerhin die beiden Hauptfaktoren auf einen Nenner. (»Sinfonische Tragödie« und »Komödie« sind natürlich analog zu gebrauchen. Denkbar wäre auch »Tonschauspiel«. Als »Sinfonisches Drama« rückt das, was zu bezeichnen ist, dem »Musikdrama« zu nahe, von dem es sich grundsätzlich fernhält, während die »Dramatische Sinfonie« zu sehr an die deskriptive Musik im Sinne von Berlioz erinnert.) Wichtig ist jedoch, daß der einmal gewählte Name dem fixierten Begriff das Siegel aufdrückt.

*

Nach dem Gesagten ist verständlich, daß »sinfonisch« hier nicht schlechthin »absolute Musik« heißt, sondern, von dem Vorbild Beethovens ausgehend: »Architektur der Sinfonie, geöffnet dem psychischen Erlebnis«. Während jedoch das Schauspiel im Grunde unverändert blieb und nur durch die Einbeziehung der Musik vertieft wurde, hat sich die Form der Sinfonie grundsätzlich erweitert: Ihr Gerüst, das ein Abgleiten in die flächenhafte Deskription verhüten soll, ist der Maßstab für die räumliche Bewegung der Handlung geworden. Das heißt: Diese Musik ist in sich geschlossen und lebt nach ihrem eigenen Gesetz, sie begleitet nicht (die Deklamation, den Sprechgesang oder die Singstimme) und schildert nicht, wir brauchen nicht das »Warum« ihrer gefühlsbedingten Spannungen und Entladungen zu enträtseln; aber wir wissen durch das Wort, was sie ausdrückt, und erleben es in der Handlung unmittelbar selbst.

*

Damit schließt sich der Kreis unserer Betrachtung, und mancher, der ihr bishierher gefolgt ist, wird sich fragen, warum sich die Züge dieser Kunstform, die doch sichtbar in der Luft liegen, erst jetzt zu einem erkennbaren Gesicht verdichten; jeder aber, so glauben wir, sollte er sich auch von seinen Bedenken gegen diesen oder jenen Teil des Organismus nicht frei machen, wird einräumen, daß das *Ganze* nicht nur dem Theater — und ihm wollten wir dienen — ein geistiges *und* seelisches Rüstzeug in die Hand gibt, das fähig ist, die vorrückenden Trabanten der Technik in Schach zu halten, sondern darüber hinaus dem Schauspiel und der sinfonischen Musik unserer Zeit das Tor zu einer Ausdruckswelt öffnet, der sie aus innerer Notwendigkeit zustreben. — Vieles ließe sich noch erwägen, aber mehr zu sagen ist nutzlos, solange nicht die *Praxis* zu Wort gekommen ist. Sie erst kann erweisen, ob das Gebilde, dessen Dasein zu rechtfertigen hier unternommen wurde, auch lebensfähig ist, und inwieweit seine Glieder noch zweckmäßiger zu entwickeln sind.

*

Ich fasse zusammen: Das »Sinfonische Schauspiel« ist die Verbindung von Sprechdrama mit sinfonischer Musik. — Das von Schauspielern dargestellte Drama ist ebenso wie die in Satzform angelegte Musik in sich geschlossen, beide zusammen bilden eine dem dramatischen Geschehen untergeordnete Einheit. — Abwechselnd herrschen nur das Wort oder nur die Musik oder beide gleichzeitig in Form des »freien Melodrams«. — Der Tanz fügt sich dem Ganzen als »Mimodram«.
Das vorzeitige Hineintragen von Elementen anderer Kunstformen insbesondere der Oper (Gesang, Chor usw.) gefährdet die organisch gewachsene Form des »sinfonischen Schauspiels«.

GEDANKEN ÜBER EIN WERDENDES VOLKSTHEATER

Von RUDOLF SCHULZ-DORNBURG-BERLIN

Das Heraufkommen neuer Kulturäußerung eines Volkes wächst gesetzmäßig. Das Organische des Werdeprozesses vollzieht sich jedoch immer und immer unter Zuckungen, zunächst scheinbar unorganisch; der revolutionäre Ausdruck wird geradezu erst durch die Einsamkeit prophetischer Arbeiter und Verkünder offenbar.
Da, wo die neue Sprache von allen noch neu gesprochen wird — neuer Ton gesungen, gespielt und erhorcht, neues Spiel gespielt und geschaut, neues Bildwerk geschaffen, gesehen und bewohnt —, da ist noch Kampf, die Siegeswunde noch blutend. Wo sie dann wieder Umgangssprache wird, von den Ewiggründlichen untersucht und mit Stilbezeichnung etikettiert lang- und langweiliger von eitlem Mittelmaß wiedergekäut, steht sie schon im Herbst und bereitet sich zum Widerstand gegen das neu wieder Keimende — ewiger Kampf der Generationen.
Soeben hat sich das deutsche Volk in Richard Wagners Erbgut hineingedacht auf seine Art — die Meistersinger wurden Volksgut; der keltisch-romanische Urgrund in der Tristan-Lohengrin-Welt, wie der Sagenkreis der Nibelungen voller Wunderkraft im Werk, nicht in der Wiedergabe erkannt; die schöpferische Mitwelt und Nachfolge steht wie klassischer Besitz stolz neben den anderen »Dichtern und Denkern« der Vergangenheit: Liszt, Humperdinck, Siegfried Wagner, Hugo Wolf, Bruckner (er allein, zum letztenmal, aufs Optische verzichtend), der mephistophelische Richard Strauß und der wahrhaftige Erbe Pfitzner — alle ein wenig ungeordnet, und im Rundfunk fast wahllos herein- und herausgezogen.

*

Stolz so im Genuß, ist schon neue Erkenntnis da und mit ihr neues Suchen und Schaffen! Die genialen Forderungen Wagners, ein Jahrhundert zu früh gestellt, in seinen Schriften neu gesucht, erfahren neue Deutung, werden zu den großartigen Ausmaßen geweitet, die noch einmal zum wahren Festspiel, diesmal aber für das ganze Volk vom ersten bis zum vierten Stand führen.

Wo halten wir denn?

Das dramatische Schaffen Wagners, auch seiner Zeit und Nachfolge, wird absolut gesehen. Das bedeutet einmal die schwer erkämpfte Binsenwahrheit, daß man seine ästhetischen Forderungen nicht auf das dramatische Schaffen vor ihm, etwa auf Mozart zurückdatiert, den Sprechgesang z. B. auf eine Mozartsche Melodie, womöglich in der Übersetzung, überträgt, oder den Fidelio musikdramatisch (mit eingebauter III. Leonore!) »auffaßt«.

Wagners schönes Wissen von der Dreieinigkeit Musik — Sprache — Körperbewegung ist praktisch der Verwirklichung greifbar nahe gerückt, in scheinbar selbständiger, in Wahrheit sich befruchtender Entwicklung: die Musik löst sich vor allem vom Illustrativen, wird Linie und Gehalt an sich. Ihre Einfachheit nährt sich am Quell des Frühklassischen, in der Pflege des Volksliedes, in der Abkehr von jeder sensationellen Effekthascherei. Sie ist einfach wieder Musik. Die alte Orgel, ohne Rausch, zieht ihre herben Register, die Blockflöte kann nicht tremolieren, nichts muß erklärt, es braucht nur hingeführt zu werden.

Wie von selbst steht Musik im dramatischen oder allein dazwischen, betrachtend, selbst dramatisch, knapp (»in einem Satz«), Grundstimmungen haltend oder gegeneinanderstellend: heroisch — frech — düster — heiter. Das Rhythmische herrscht, aber freier vom Taktstrich.

Die Sprache erlebt sich neu, so elementar wie es Nietzsche, nicht Wagner, erahnte. Von Kleist und Hölderlin her, in der Prosa von Jean Paul wie in der tragischen Gletscherhöhe Stefan Georges vorgelebt, trennt sie sich von der Umgangs- wie der Schriftsprache. Sie spricht wieder die Sprechmelodie, sie faßt über den Sinn hinaus wieder die Kraft und die Herrlichkeit der Buchstaben und Silben in ihren Verbindungen durch Mensch und Landschaft. Sie macht das Dichtwerk, das Ver-Dichtete, nicht naturalistisch, hält sich vielmehr an die Sprechpartitur, die vom Dichter nach den Regeln geformt ist, wie vom Musiker das Notenbild und vom Bildhauer die Plastik. So erschauen wir im Hymnischen wie im Volksliedhaften die Wiederaufrichtung der wahren Predigt, des wirklichen Volksepos; so sangen die Griechen ihren Homer mehr als sie ihn sprachen; so wurde der gregorianische Choral aus machtvoll gehobenem Gebet; so überlieferten sich die Bardengesänge geradezu sprachlich skandiert; so entwickelt sich unser Drama nach dem Sinn der Antike und des politischen Massenaufmarsches zugleich im Sprechchor wie in der trommelnden Knappheit der Einzelsprache.

Das Wort, der Satz, die Verdichtung wurde Rhythmus, Klang, Musik in sich, zu stolz, um allezeit der Musik gehorsame Tochter zu sein, zu erhaben, um in Verbindung mit ihr noch einmal eines Voltaire Spott zu erregen: »Was zu albern ist, um gesprochen zu werden, das läßt man singen«.

*

Das Leibliche aber, Wort oder Ton unterstützend — o hätte Wagner die Vervollkommnung des körperlichen Ausdruckes im Tänzer wie in sportgewöhnter Jugend erlebt! Hier ist nichts mehr zu prophezeien, es ist schon da und wird in künftigen Spielen Sinn von Dichtung oder Musik oder Handlung, selbständig oder eingebaut, ungeahnt unterstreichen. Hier allerdings ist das Natürliche, künstlerisch Geformte am schlimmsten zurückgehalten, alte Mimen mit Trikots und Fett gepolstert, von routinierten Spielleitern zu verlogenem Pathos erzogen, versuchen auch neue musikalische und dichte-

rische Arbeit bis zur Unkenntlichkeit zu verstümmeln, wagen sich sogar auf Thingstätten und unter die Dorflinde. Ihr Spiel ist aus! Sie werden sonst Spießruten laufen!
Der Darsteller mußte den Körper — das war immer die Forderung — endlich in der Gewalt haben, wie er Sprech- oder Singstimme geschult hatte. Da er nun von Kind an die Glieder lebendig hält und in ständigem Training gesteigert wird, ist er harmonisch, wie Kleist schon im »Marionettentheater« den lebenden Spieler verlangt.
Hier aber steigt die Vision einer vierten Teilhaberin im neuen Theater des musikalischen Schauspiels oder des szenischen Musikspiels herauf: die Architektur wird der Ausdruckskünste natürliche Schwester sein. Die Proportion ist es, die alles bindet, das Geheimnis der Zahl, der harmonikalen Grundlagen; und bei Cassiodor heißt musikalisches Gesetz ebenso mathematisches, architektonisches, bildnerisches: »Alles, was sich im Himmel und auf Erden ereignet, ist musikalischen Gesetzen unterworfen«; denn Architektur ist gefrorene Musik. Dichten und Tondichten entstammen einer Wortwurzel, und Goethe verlangt vom Darsteller, »er solle bei einem Bildhauer und Maler in die Lehre gehen«.
Auch hier ist das Wissen um Gleichmaß primitiv gesteigert, im Gehirn und in der Gewöhnung — ich denke etwa an das internationale Ausmaß eines Tennis- oder Fußballplatzes, an die Kindersicherheit im Straßenverkehr, an die erstaunliche Symmetrie bei Massenkundgebungen, die über das sog. Militärischfestliche hinausgeht.
Die Spielfläche wird zur Einheit mit der Geste, mit der Choreographie und dem Wort — Ton — Ausdruck der Spieler, wird sich in Grundriß, Farbe und Größenverhältnis der allgemeinen Ordnung des Gesamtstils angeglichen — ohne Naturalismus und Revue.
Wort: das konnte nicht mehr ertragen, daß es wie Goethe einem Schubert die Vertonung verargte, weil es durch Musik ein Neues geworden,
Wort: das will so groß sein, daß es ganz ohne Ablenkung gehört werde,
Ton: der wollte sich nicht zur verspielten Untermalung bis zur Unhörbarkeit erniedrigen, wie ihn Strauß in der Vorrede zum »Intermezzo« forderte,
Ton: der will die reine Stimmigkeit und Architektur erkennen lassen,
Tanz: der wollte nicht mehr Ballett als gedrillte, neutral gewordene Schau halbnackter Puppen sein,
Tanz: der will als Künder menschlicher Affekte so selbständig dastehen wie der sprechende oder singende Darsteller,
bildende Künste: die wollten mit Kulissen nicht mehr eine falsche Flitterwelt bar aller technischen Grundlagen zimmern,
bildende Künste: die wollen im Bühnenkunstwerk wie Modelle von Bild, Plastik und Bau sein.

*

Was erhoffen wir aus dieser Situation? Es sei in Demut angedeutet: »Eines Dichters, eines Shakespeares Aug' in schönem Wahnsinn rollend, gebe dem luft'gen Nichts erst festen Wohnsitz«.
Eine ungekrampfte Zeit will Einfaches.
Eine saubere, in gutem Wortsinn einfältige Jugend versteht darunter nicht Kitschiges, Sentimentales, Albernes.
Die aus ihr hochgehobenen mit ihr verwandten Künder, einfach und sauber wie sie, wollen »vollbringen, was sie denken« (Hölderlin).
Es muß also gesprochen sein, damit es in Wort, Gedanken und Form überspringt. Es muß Musik sein, welche »die Dichtung unterstreicht und so den Ausdruck der Gefühle verstärkt« (Gluck), daß »die ganze Bude des zerschnittenen Opernklingklangs umgeworfen und ein lyrisches Gebäude aufgerichtet wird, in welchem Poesie, Musik, Aktion und Dekoration eins sind« (Herder), wo die Bücher, die Tatverkündenden, leben

bleiben und die Musik mächtig lebt wie sie. Es muß Schau durch Körper und Bild sein, weil nur so es sich allgemein verständlich zur Feier am Abend, zum Fest rundet. Auch aus dem Historischen läßt sich der Weg zum Gegenwärtigen herleiten: Florentiner — Caccini — Gluck, wiederholte Versuche mit dem Melodram, Herders Forderungen, die szenisch konzertante Aufführung von Herder-Liszts »mythologischem Oratorium: Der entfesselte Prometheus«, der tragische Lelio-Versuch Berlioz', auch Oberammergau, Talhoffs mißglücktes Münchener »Totenmal«, Kleist-Schoecks »Penthesilea«, der Essener »Sommernachtstraum« mit der musikalisch-szenischen Selbständigkeit Purcells, unter neuen Arbeiten der Auftrag der NS-Kulturgemeinde an Weismann und Wagner-Régeny, statt verbindender Schauspielmusik eben Musik zum »Sommernachtstraum« zu schreiben, Holzapfel-Dransmanns »Einer baut einen Dom«.
Der deutsche Mensch aber ist es, der mit dem gründlichen Wunsch nach ethischem Wissen um ein hohes Ziel diesen neuen Ausdruck als Fernziel spürt und begnadeten Kündern den Weg weist:
Einfaches nicht mehr in der Sprache des Voksredners, sondern als Dichter eines Volkes einfach zu sagen —
im Spiel das Optische, in Körper und Bild gekonnt und echt, einzubauen —
die abstrakte un-sagbare Kraft absoluter Musik allgemein verständlich zu machen —
selbständig alle, wie immer sie sich darstellen, auch wenn sie sich nähern und sich ergänzen.

RICHARD WAGNERS MUSIKERZIEHERISCHE PLÄNE

Von HERMANN WALTZ-KREFELD

In den heutigen Zeiten des Umbruches, da man bestrebt ist, dem Konzertwesen, der musikalischen Volksbildung, einen neuen Aufschwung zu geben, ist es zumindest interessant, einen Rückblick zu werfen auf den Versuch Richard Wagners (1865), durch Umgestaltung der Münchener Musikschule den Anfang zu einer planvollen *Musikerziehung* und damit zu einer grundlegenden Umgestaltung des deutschen Musikwesens überhaupt zu schaffen. Die Forderungen Wagners gipfelten in dem Vorschlag, eine Schule zu gründen, die *einzig eine systematische Vortragsbildung* zu verfolgen habe, während die zu ihrer Durchführung als Voraussetzung notwendige Technik der Stimme oder auf Instrumenten von jedem aufzunehmenden Zögling bereits beherrscht werden sollte. In seinem »*Bericht an den König von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule*« geißelt Wagner oft drastisch genug die Zustände des Konzert- und Opernwesens, wie auch das Unverständnis des »Publikums«. Seine Vorschläge gingen dahin, durch eine Abkehr von dem Ideal der prunkenden *Technik* und durch eine Hinwendung zum Ideal des *Musikverständnisses im ganzen Volk* Wandel zu schaffen. Im Grunde genommen decken sich diese Pläne vollkommen mit unseren heutigen. Es kann nun nicht behauptet werden, daß seit Wagners Anregungen keinerlei Fortschritt erzielt worden sei. Vor allen Dingen hat die musikalische Stilkunde, die man auch als »*objektive Ausdruckslehre*« bezeichnen kann, bereits Großes geleistet. Sie hat hauptsächlich durch *Kretzschmars* Einfluß weitgehende Bedeutung im neuzeitlichen Musikunterricht der höheren Schulen erlangt. Sie hat außerdem den Dirigenten, Solisten und Musiklehrern wichtige Fingerzeige geschaffen, mit deren Hilfe sie durch praktisches Musizieren und pädagogische Einwirkungen unstreitig schon unser ganzes Musikwesen wesentlich besser gestaltet haben, als es zu Wagners Zeiten gewesen ist. Den Kernpunkt des Problems jedoch konnte und kann eine *objektive* Ausdruckslehre

niemals allein erreichen. Musik ist eben kein exaktes Wissen, kein objektives Können, freilich auch kein dilettantisches Sichgehenlassen in willkürlichen subjektiven Eingebungen und Auffassungen. Indessen wird die Übermittlung von stilistischen Gegebenheiten bei *Hochbegabten* vollauf genügen, um sie in das Wesen der Musik einzuführen. Aber selbst hier muß gleich von vornherein mit »Ausnahmen« gerechnet werden. Denn es gibt selbst auch unter diesen Hochbegabten solche, die ohne Anleitungen zur Weckung ihrer latenten Talente, also ihrer persönlichen Qualitäten, brach liegen, somit allgemein gar nicht als »Begabungen« angesehen werden. Oft genug sind dies aber die allertiefst Begabten, die in ihrer Eigenart sich zunächst an den Eigenarten der Stildinge stoßen und reiben, also Hemmungen schlimmster Art zu bekämpfen haben. (Sie gelten bequemerweise einfach als unbegabt; sie geraten auf vorgeschrittener Stufe mit ihren Lehrern in Konflikt!) Die Normalbegabten dagegen bedürfen ausnahmslos nicht nur der Einführung in Stildinge, sondern auch weitgehender Weckung und Schulung des subjektiven Empfindens bzw. der Einstellung dieses Empfindens in die Welt der objektiven Gegebenheiten. Die fast überall herrschende Ansicht, eine solche Weckung und Schulung des musikalischen Empfindens sei unmöglich, es sei vielmehr »vorhanden oder eben nicht vorhanden« (»man hat es oder man hat es nicht!«) bzw. es stelle sich das richtige Empfinden bei vorhandener Begabung von selbst ein — diese Ansicht ist ebenso grundlegend irrig wie bequem und verdammenswert. Auch sie hat *Wagner* bereits treffend genug gegeißelt: ». . . so ist es zum Erstaunen, wie leicht wir Deutschen es uns machen, um gegenseitig uns einzureden, das alles komme uns ganz von selbst, durch reine wundervolle Begabung an«. Und in seinem Aufsatz »Über das Dirigieren« führt Wagner ein selbsterlebtes Beispiel an: »Von dem großen *Franz Liszt* wurde mir denn auch erst meine Sehnsucht, *Bach* zu hören, erfüllt . . . er spielte mir das vierte Präludium mit Fuge (cis-Moll). Nun hatte ich wohl gewußt, was mir von Liszt am Klaviere zu erwarten stand; was ich jetzt kennen lernte, *hatte ich aber von Bach selbst nicht erwartet, so gut ich ihn auch studiert hatte* . . .« Hier ist der Nachdruck auf den letzten Satz zu legen! Man bedenke wohl: ein *Richard Wagner hatte Bach gut studiert, war* jedoch *aus eigener Kraft nicht imstande gewesen, Bachs Geist herauszufinden;* und erst ein Liszt offenbarte ihm diesen. Der Unterschied war derart gewaltig, daß Wagner beichtet, dies habe er »selbst von einem Bach nicht erwartet!« (!!) Ist es daher zu verwundern, daß Wagner immer und immer wieder fordert, daß die *Kunst des Vortrages* geschult werden müsse? So schreibt er denn: »Das unsichtbare Band, welches die verschiedenen Lehrzweige vereinigt, wird *immer nur in der Tendenz des Vortrages* zu finden sein dürfen. Für den Vortrag sind daher nicht nur die Tonwerkzeuge selbst, sondern namentlich der ästhetische Geschmack, das *selbständige Urteil* für das Schöne und Richtige *auszubilden.*« (Man beachte: »*auszubilden*«!) — »Der Tendenz unserer Schule gemäß kann dies *nicht auf abstrakt wissenschaftlichem Wege,* etwa durch akademische Vorlesungen u. dgl. erstrebt werden, sondern auch hierzu muß der rein praktische Weg der unmittelbaren künstlerischen Übung, *unter höherer Anleitung für den Vortrag,* zu erzielen sein.« ». . . für die *Ausbildung des richtigen und schönen Geschmacks im Vortrage,* kann vom Standpunkt unserer Schule aus nicht glücklicher und lehrreicher verfahren werden, als wenn wir *von der Ausbildung für den Vortrag der Sonate ausgehen,* um die Fähigkeit eines richtigen Urteils für den Vortrag der Sinfonie zu entwickeln. — Eine ganz besondere Sorgfalt wird daher . . . auf den *richtigen Klavierunterricht* zu verwenden sein . . .« »Auf keinem einzelnen Instrumente kann der Gedanke der modernen Musik klarer verdeutlicht werden, als durch den sinnreich kombinierten Mechanismus des *Klavieres;* und für unsere Musik ist es daher das eigentliche *Hauptinstrument* . . .« »Nicht unsere Dilettanten selbst hat die Musikschule (München) zu unterrichten, sondern . . . die *für sie bestimmten Lehrer in der Richtung des schönen und korrekten Vortrages* deart auszubilden, daß ihre spätere Unterweisung der Dilet-

tanten wiederum ein Quell der edlen *Bildung des Geschmackes für Musik im Publikum selbst werde.*« »Der eigentliche Gesangsunterricht kann, wie der der *andern Instrumente,* sowie auch der theoretischen Musikwissenschaft, nur ein *privater, nicht kollektiv zu erteilender sein* . . .« »Es hat keinen Sinn, neben der offiziellen Musikschule einen sich selbst überlassenen Privatlehrerstand für den musikalischen Unterricht bestehen zu lassen. Die Musikschule kann nur dann ihrer wiederholt bezeichneten Tendenz entsprechen, wenn sie durch ihren belebenden und bildenden Einfluß die ganze Geschmacksrichtung mindestens der Stadt, in welcher sie wirkt, beherrscht.« »In Etwas ist jeder Deutsche seinen großen Meistern verwandt, und dieses Etwas ist eben der Natur des Deutschen nach einer *bedeutenden Entwicklung fähig* und *deshalb einer langsamen Entwicklung bedürftig.*« (!!)
Hier hat Wagner vor nunmehr 70 Jahren bereits alles Entscheidende für eine Reform unseres gesamten Musikunterrichtswesens gekennzeichnet. Die Technik, die heute immer noch eine viel zu sehr in den Vordergrund gestellte Rolle spielt, auch die theoretischen Fächer, soweit sie nicht unmittelbar in das musikalische Verständnis einführen, sie werden von Wagner einzig als notwendige Voraussetzungen gewürdigt. Sein Kampf gilt der Erringung einer *subjektiven Ausdrucksschulung* zunächst der künftigen Lehrkräfte, dann aber des gesamten Volkes. Das sind also Ziele, die leider nicht erreicht worden sind bzw. nur bei den Hochbegabten erreicht werden konnten. Sämtliche Bemühungen um eine durchgreifende Wandlung auf dem Gebiet der Musikerziehung (Erziehung *zur* und *durch* Musik!) bewegten sich bisher immer nur auf der Peripherie des Problems, drangen nicht in den Kern der Sache ein, soviel des Guten und Wertvollen auch geleistet worden ist. Selbst die bedeutsamen Werke *Mathis Lussys, Otto Klauwells* und *Hugo Riemanns* über die Kunst des Vortrages blieben fragmentarisch. Was not tut, ist daher auch heute noch eine *Schulung des subjektiven Ausdrucksvermögens aller Volkskreise* in Schule und Haus. Es müssen also Wege gefunden werden, die zunächst einmal die *subjektiven Ausdrucksmittel klarlegen, sie in fortschreitender Entwicklung anwendbar machen, um sie schließlich in künstlerischer Einordnung in die Gegebenheiten des objektiven Ausdrucks, also des Stils, zu lebendiger Wirksamkeit zu bringen.* Es dürfte ohne weiteres einleuchten, daß eine solche Methodik der subjektiven Ausdrucksschulung kaum als abschließendes Werk eines Einzelnen aus dem bestehenden Gärungsgebiet der pädagogischen Anschauungen und Disziplinen auftauchen kann, sondern vielmehr erst im Lauf der Jahre als Ergebnis vieler Versuche, als eine durch die praktische Erfahrung erhärtete Disziplin, gleichsam als »Essenz« vieler Einzelmethoden, erstehen kann. Hätte *Wagner* eine solche praktisch brauchbare Lehrform bereits in Händen gehabt, oder hätte er wenigstens eine solche begonnen, vielleicht unter Mitarbeit der zeitgenössischen Pädagogen, Wissenschaftler und Musiker, so wäre seine angeregte Reform des gesamten Musikunterrichtswesens und damit unserer gesamten Musikkultur wohl längst durchführbar gewesen und auch durchgeführt worden.
Wenn wir also die nunmehr seit Jahrzehnten begonnene Umgestaltung unseres Musikunterrichtswesens wirklich sinnvoll schaffen, wenn wir das musikerzieherische Erbe *Richard Wagners* endlich antreten und wenn wir tatsächlich eine *allgemeine musikalische Volksbildung* erreichen wollen, die nach und nach der Geisteshöhe unserer Meisterwerke entspricht, so muß die dringendste Forderung lauten: *Schaffung einer volkstümlichen und doch erschöpfenden musikalischen Vortragslehre,* die als *subjektive Ausdruckslehre* neben der vorhandenen *objektiven Ausdruckslehre* die tonliche Ausprägung der Inhalte unserer Musik in verständlicher Form lehrt. Erst auf Grund einer solchen Vortragslehre haben die weiteren pädagogischen Bestrebungen, die Reformen der Schul- und Hausmusik, die Einrichtung von Staatsprüfungen für das musikalische Lehramt (namentlich für Privatmusiklehrer) durchgreifenden Wert.

VOM PRIVATMUSIKLEHRER ZUM VOLKS-MUSIKERZIEHER

TATSACHEN, MÖGLICHKEITEN UND WÜNSCHE

Von HANS RUTZ-WEIMAR

Die Schulungslager der RMK. in Rauschen, Frankfurt/O., auf der Freudsburg und der Leuchtenburg für Privatmusiklehrer stellen den ersten Versuch dar, ideell und praktisch die Arbeitsbasis des Privatmusiklehrerstandes zu erweitern. Im Zusammenhang mit dem Besuch eines dieser Lager werden hier verschiedene Fragen aufgeworfen, die in erster Linie anregen sollen. Die Möglichkeit einer praktischen Auswirkung muß die Praxis erbringen. *Die Schriftleitung*

Die wirtschaftliche Lage der Privatmusiklehrer, die als gesonderter Stand unter den verschiedenen Musikberufen in der Fachschaft III »Musikerzieher« innerhalb der »Reichsmusikerschaft« zusammengeschlossen sind, ist zum weitaus größten Teil nicht anders als trostlos zu bezeichnen. Rein wirtschaftlich betrachtet: Das Angebot des Lehrermaterials übersteigt bei weitem die Nachfrage musikverlangender Schüler. Nun ist der Unterschied zwischen Nachfrage und Angebot derart groß, daß die Gründe dieses Mißstandes nicht allein in der allgemeinen Wirtschaftslage liegen können. Ebenso falsch wäre es, wenn man hier überhaupt von Schuld reden will, diese etwa allein in der heutigen Jugend zu suchen, die, wie man hören kann, gar kein oder nur sehr geringes Interesse für musikalische Bildung besitze.

Die Dinge liegen tiefer. Zugegeben: Die heutige Jugend ist neben der Schule und ihren immer im Vordergrund stehenden Anforderungen durch die sie begeisternde Teilnahme an den Jugendverbänden zeitlich und ideell stark in Anspruch genommen. So, daß tatsächlich wenig Zeit und Interesse für eine doch immer mehr oder weniger von einer Privatinitiative abhängende Teilnahme am Privatmusikunterricht vorhanden ist. Eine viel wesentlichere und tiefer verankerte Ursache liegt aber sozusagen in der Bezeichnung »Privat«-Musiklehrer selbst. Der Privatmusiklehrer geht von einer durchaus falschen Voraussetzung aus, wenn er glaubt, daß nun die Zeit gekommen wäre, daß von irgend einer Stelle aus ihm Schüler zugeteilt werden müßten. *Eine* Einsicht muß Eigentum aller Privatmusiklehrer werden: Die heutige Jugend muß unmittelbar gewonnen werden. Der Zug zur Musik, der im allgemeinen auch heute noch lebendig ist, hängt nicht mehr wie ehemals allein vom Willen der Eltern ab. Wohl wird überall da, wo auch heute noch in der Familie gute Hausmusik gepflegt wird und der Sinn für die Lebensbedeutung eigener Musikübung vorhanden ist, auch der Einfluß des Elternhauses lebendig wichtig sein. Er fällt jedoch kaum mehr ins Gewicht. Die allgemeine Wirtschaftslage, auch Radio und Grammophon, spielen eine nicht zu unterschätzende Rolle. Grundsätzlich jedoch liegt es so: Die Jugend hat sich emanzipiert, sie sucht ihren Ausdruck selbst, den sie im Gemeinschaftswillen der politischen Jugendverbände findet. Was im großen das Zurückgehen des Solistenkonzertes bedeutet, ist hier im kleineren Maßstab der Wandel vom Einzelinstrument zum Lied, das alle verbindet, und zum Volksmusikinstrumnet, das in enger Verbindung mit dem einstimmigen Lied zu verwenden ist. Damit ist vielleicht dem tatsächlichen Stand der Dinge Rechnung getragen, was aber soll aus dem reichen Bestand unserer Musikliteratur werden, wie soll das Verständnis für eine Beethoven-Sonate oder eine Fuge von Bach unter solchen Umständen geweckt werden, wie stellt man sich überhaupt die Zukunft unseres Konzertlebens vor, wenn die Musikerziehung des Einzelnen ver-

nachlässigt, ja, gar nicht mehr möglich ist? Fragen, die jeden, der sich mit Musik beschäftigt, angehen.

Die Privatmusik muß sich auf den Boden der Tatsachen stellen. Sie darf vor allem nicht auf eine Änderung der Lage warten, sie muß tätig sein. Sie muß Initiative und Gedanken haben. Und wer sich umsieht, der wird bemerken, daß hier und dort bereits außerordentlich gute Erfolge erzielt wurden. Und sie können nur erzielt werden, wenn der Musiklehrer aus seiner rein privaten Sphäre heraustritt und da mithilft, wo Not am Mann ist. Was gemeint ist, erhellt vielleicht am besten eine Gegenüberstellung.
Eine Werbeveranstaltung der Privatmusiklehrer bringt unter wenig feierlichen äußeren Umständen eine ohne jegliche Gesichtspunkte zusammengestellte Folge mehr oder weniger gut dargebotener Stücke für Klavier allein, einige Streichinstrumente sind auch dabei, die Literatur bleibt zwei volle Stunden auf der gleichen stilistischen Ebene. Ein Schülervorspiel. Zum Auswachsen langweilig. Wenn eine solche Veranstaltung einen Sinn haben soll, dann doch den der Werbung. Wo ist hier die Idee? Beispielsweise: Warum Hausmusik? Als ob es nicht die schönsten Aussprüche großer Musiker gäbe, die eine solche Stunde verschönern könnten. Denn sie muß eine Feierstunde sein, für Spieler wie Hörer. Demgegenüber wird ein Heim- oder Elternabend der HJ ganz von einer Idee getragen. Hier steht das lebendige Leben selbst vor uns, wie es sich im Lager oder auf Wanderungen abspielt. Die musikalische Gestaltung solcher Abende stellt dem Privatmusiklehrer, hat er sich erst zum Volksmusikerzieher gewandelt, schönste Aufgaben. Und aus dieser Zusammenarbeit, die in den verschiedensten Formen möglich ist, entwickelt sich bei einer wirklichen musikalischen Führung, die das Vertrauen aller genießt, von selbst das Interesse an weiterer musikalischer Einsicht und Ausbildung. Die *wirtschaftliche* Frage entpuppt sich als eine in erster Linie *ideelle* Frage. Daß in dem Augenblick, wenn die musikalische Jugenderziehung in den Verbänden ein wirklicher Bestandteil des Gemeinschaftslebens der Jungens und Mädels geworden, auch ein wirtschaftlicher Erfolg sich einstellen wird, sei es rückwirkend auf den Privatmusikunterricht oder in Form einer festen Erziehungsarbeit in den Verbänden, erscheint außer Frage.

Diese Tatsachen und Möglichkeiten dürften auch die Reichsleitung der Fachschaft III »Musikerzieher« veranlaßt haben, in diesem Jahre erstmals an vier verschiedenen Stellen des Reichs Schulungslager einzurichten, die den Zweck hatten, Privatmusiklehrer in politisch-weltanschaulicher und musikalisch-fachlicher Zusammenarbeit von der Notwendigkeit einer grundsätzlichen Neuorientierung des Privatmusiklehrers zu überzeugen. Daß die Wandlung eines Musiklehrers, der bisher auf ein einzelnes Instrument eingestellt war und von ihm aus in die Musik einführte, zum Volksmusikerzieher, dessen Arbeit sich in erster Linie an eine musizierende Gemeinschaft wendet, der also zunächst chorische Liedpflege mit Hinzuziehung bestimmter Volksmusikinstrumente treibt, nicht während einer Schulungswoche erreicht werden kann, leuchtet ein. Darauf kommt es jedoch zunächst gar nicht an. Das Ziel ist klar. Der Weg zu ihm ist mit diesen Schulungslagern beschritten. Die gesammelten Erfahrungen werden weiteren Wegstrecken zum Ziel nutzbar gemacht werden.

Auch die Frage des Privatmusikunterrichts hängt vom Wirken an der Gemeinschaft ab. Der wirtschaftliche Notstand des Privatmusiklehrers ist in Wirklichkeit ein ideeller Notstand. Die vier Schulungslager für Privatmusiklehrer sind auf der Idee der Gemeinschaft aufgebaut. Ob wir das Lager im Ostseebad Rauschen in Ostpreußen erleben, auf der Freudsburg im Westen des Reiches, im Musikheim in Frankfurt a. d. O. oder auf der Thüringer Leuchtenburg, überall finden wir Musiker aus allen Gauen Deutschlands, die sich zu einer Gemeinschaftswoche musikalischer Betätigung und Neuorientierung zusammenfanden. Der tägliche Arbeitsplan stellt alle im Vordergrund stehenden

Fragen zur Diskussion, die der Einzelne mit sich selbst und seiner Arbeit zu führen hat. Während der Arbeitswoche werden die Probleme aufgegriffen und hingestellt. Den Erfolg muß jeder für sich selbst bei der Ausübung seines Berufes zu Hause erstreben. Am frühen Morgen kündet ein Hornruf den Beginn des Tages. In wenigen Minuten sind die Schläfer auf den Beinen, eine halbe Stunde Morgengymnastik treibt die letzte Müdigkeit aus den Augen, macht Körper und Geist zur Aufnahme des Tagespensums bereit. In ihm kommt dem Morgenkaffee eine ebenso bedeutsame Rolle zu wie der Morgenfeier, die aus den Reihen der Tagungsteilnehmer gestaltet wird und jeden einmal vor die Aufgabe stellt, eine musikalische Feierstunde aufzubauen. Schon hier begegnet uns ein zweiter grundlegender Gedanke des Lagers: musikalische Betätigung des Einzelnen und Gemeinschaftsleben in der Musik verbinden sich. So beginnt der Tag, so endet er. Ein Gemeinschaftsabend schließt den Kreis der täglichen Arbeit. Sie ist nach verschiedenen Gesichtspunkten gegliedert. Politisch weltanschauliche Vorträge sprechen von den Bewegungen unserer Zeit. Eine geschichtliche Überschau über die Entwicklung musikalischen Tuns gibt die Grundlage. Die Trennung von aktiver und passiver Musikpflege, die Kluft zwischen Spieler und Hörer hat auf der einen Seite ein übersteigertes Spezialistentum erzeugt, dem ein staunendes, im eigentlichen Sinne unmusikalisches, weil auch im Hören völlig passiv gewordenes »Publikum« gegenübersteht. Das ist die Situation unserer Tage. Sie findet unsere von der Gemeinschaft getragene politische Jugend vor. Sie steht verständnislos diesem musikalischen Treiben gegenüber. Denn sie steht im Leben selbst. Aus ihm erwächst ihr neu die Gemeinschaftskraft des Liedes, das Bekenntnis zum Vaterland heißt. Die Kraft des Liedes liegt zunächst nicht so sehr in einer individuellen Ursprünglichkeit der Melodie als vielmehr in der kämpferischen Haltung der Worte.

Diese Tatsache der musikalischen Jugendbetätigung ist somit theoretisch gegeben. Nur ein Schritt zur Praxis unter Musikern. Hier hat die fachliche Musikarbeit einzusetzen. Die Dozenten der Lager sind nach Gesichtspunkten gewählt, die eine Durchdringung der politisch-weltanschaulichen und musikalisch-fachlichen Richtung gewährleisten. Dem Führer der HJ ist Gelegenheit gegeben, die gemeinschaftliche Musikarbeit der Privatmusiklehrer kennen zu lernen, dem Privatmusiklehrer, die Aufgaben in der HJ, im BDM und in der NS-Frauenschaft zu erkennen. Der Gefahr einer allzu primitiven und damit der Stimme wie auch der Wesensformung des jungen Menschen abträglichen Stimmgebung arbeitet der stimmbildnerische Kurs eines Dozenten entgegen, der mit stimm- und sprechbildnerischen Übungen die Aneignung gemeinschaftsbildender Lieder und Kanons verbindet. Der Erarbeitung eines geeigneten Liedmaterials ist überhaupt breitester Raum gegeben. Das tägliche Chorsingen und vor allem die verschiedenen Arbeitsgemeinschaften, wie Volkstanz, Singen und Spielen, und Improvisation und Liedbegleitung am Klavier führen immer wieder zum Lied hin.
Ein Wort ist noch zu sagen über Körpererziehung. Ohne Beherrschung des Körpers kein Beherrschen des Rhythmus. Die Morgengymnastik zur Lockerung der Glieder, rhythmische Erziehung und Volkstanz verbinden die Gesetzmäßigkeit körperlicher Bewegung mit solcher musikalischen Erlebens. Aus dem rhythmischen Erleben des Körpers erwächst die Fantasie, und die Brücke zum musikalischen Erleben der Melodie ist geschlagen.

So läuft jeder Tag im Wechsel musikalischer, fachlicher und ideeller Einsicht ab. Den isoliert am Wegrand des Geschehens stehenden Privatmusiklehrer muß praktische Betätigung in neuer Arbeitsrichtung in den Strom des Geschehens zurückführen. Aus seinem Einsatz und dem Einstehen für eine neue Idee erwächst der musikalischen Betätigung neue Arbeitsmöglichkeit. Sie setzt prinzipiell beim Lied an. Aus dem Lied kommt der Drang nach Vertiefung und Erweiterung musikalischer Übung. Das Volks-

musikinstrument bietet auch dem Privatmusiklehrer neue Möglichkeit. Von hier geht der Weg planmäßig zur Aneignung der Kunstliteratur, die nicht mehr aus sich selbst lebendig lebt, die neu erobert werden muß, soll sie nicht in der privaten Sphäre Einzelner verharren, will sie neuer Ausdruck der Gemeinschaft werden. In dem Sinne, daß nicht mehr ein »Publikum« technisches Spezialistentum bestaunt, sondern das Volk die einmalige Größe künstlerischer Einzelpersönlichkeiten auf dem Wege über das Werk kennen — und verstehen lernt.

DER BEGRIFF DER MUSIKALISCHEN FORM

Eine kritische Stellungnahme zu einem Buch von Kurt Westphal*)

Von KURT HERBST-HAMBURG

Nicht jedes Buch kann zur Reihe der allerbesten Veröffentlichungen gehören. Damit wird nun aber kein Buch zur Unklarheit und begrifflichen Verschwommenheit gezwungen, wie wir sie z. B. der *Kurt Westphalschen* Arbeit über den Begriff der musikalischen Form vorwerfen müssen und hier nachweisen wollen. Diese Arbeit verlangt dabei insofern ein größeres Interesse, als sie durch das Referat Professor *Arnold Scherings* die finanzielle Förderung offizieller Kulturinstanzen erhalten und auch in die Reihe der stilkritischen Veröffentlichungen des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg Eingang gefunden hat. Sie skizziert also einen maßgeblichen Ausschnitt vom Stande der derzeitigen musikwissenschaftlichen und musikästhetischen Forschungslage.

Der Verfasser der genannten Arbeit geht aus von der »dringlichen Notwendigkeit, den Begriff Form einer Kritik zu unterziehen«, und will sich »auf die grundsätzliche Frage nach dem Wesen und Begriff der musikalischen Form zu konzentrieren«. Er stützt sich hier und da auf philosophische und psychologische Aussprüche, denen wir an sich folgen können, die aber in dieser Arbeit recht beziehungslos und unverbindlich nebeneinanderstehen und überdies den Zusammenhang mit dem gewählten musikalischen Formproblem zeitweilig vermissen lassen. Wir stoßen weiter auf großzügige Wortzusammenstellungen wie auf »Ausgleich zwischen Selbstwertigkeit des Teils und seiner Funktionsbestimmtheit, zwischen dem Für-sich-Sein des Teils und seinem Für-das-Ganze-Sein« oder auf »Vorder- und Hintergrundsempfindung in der Musik«, auf »Substanzgemeinschaftsanalytiker« usf. — Wortverbindungen, bei denen die Musikwissenschaft, wenn wir das Westphalsche Zitat nach Heidegger benutzen wollen, nicht die »Gefragte«, sondern die »Befragte« ist. Das heißt: der Musikwissenschaft sind von Haus aus diese Worte nicht »gegeben«, sondern von Fall zu Fall »aufgegeben«; kommen sie nämlich in den allgemeinen Geisteswissenschaften vor und erscheint ihr Sinn für die Musikwissenschaft unentbehrlich, dann hat eben der Musikforscher am musikalischen Gegenstand klar zu zeigen, was nun unter einer Substanz, unter einem Ganzen und seiner Teiligkeit usf. zu verstehen ist. Anderenfalls erschweren sie die Zweckmäßigkeit und Brauchbarkeit der musiktheoretischen Begriffsbildung.

Hierzu tritt bei Westphal noch ein mißverstandener und psychologisierter Kantianismus, der im übrigen im Sinne Kants fast ausnahmslos von der heutigen Philosophie und Psychologie überwunden ist. Zwar spricht Westphal einmal ganz richtig von einer

*) KURT WESTPHAL, Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik. Versuch einer Grundlegung der Theorie der musikalischen Formung. Verlag Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1935.

»Gegebenheit Form«, sucht aber dann wiederum an so und soviel anderen Stellen nachweisen, daß die Form gar nicht als solche gegeben ist, sondern erst von uns, von dem Hörer »kategorial« ins Kunstwerk hineingetragen wird: »Wir rechnen dann nur den Erscheinungen unsere Eigenschaften, Kräfte, Kategorien als ihnen innewohnend zu, weil sie aus ihnen uns entgegenzukommen scheinen (!), obwohl wir genau wissen, daß es immer nur unsere eigenen sind (!).« Auf dieser Ebene wird dann bei Westphal mit formaler Folgerichtigkeit aus dem musikalischen Formproblem ein »Formhörproblem«.

Dieser erkenntnistheoretische Standpunkt ist aber nicht einmal originell. Wir verweisen nur auf unsere Abhandlung in der acta musicologica (1931, Jahrg. III, 2), wo wir seinerzeit in ähnlicher Weise den gleichen Standpunkt der Kurthschen Musikpsychologie bemängeln mußten. Wir behaupten demzufolge, daß jedes Musikstück eine gegebene Einheit ist, die ein gewisses Verständnis oder — genauer gesagt — einen gewissen Geltungsanspruch beim musikalischen Hören voraussetzt. Wenn ich diesem Geltungsanspruch, also der Forderung seiner musikalischen Eigengesetzlichkeit (nämlich der des jeweiligen Musikstücks) nicht genügen kann, so liegt dies zunächst nicht an dem betreffenden Musikstück, sondern an meiner musikalischen Einstellung und meinem Verhältnis zum betreffenden Stück und seiner kulturbedingten Stillage. Ich muß dann erkennen, daß ich einfach nicht in der Lage bin oder nicht die entsprechende Einstellung habe, um über die in Frage kommenden musikalischen Eigenschaften entscheiden zu können. Andererseits darf ich mir nicht einbilden, daß, wenn ich ein Musikstück richtig erleben und verstehen kann, ich nun diesem Stück von mir aus die Form und musikalische Gesamtordnung verleihe. Ich genüge dann vielmehr dem Geltungsanspruch der betreffenden Musik und seiner Stillage und bin so fähig, die künstlerisch-musikalischen Merkmale entsprechend, d. h. richtig aufzunehmen.

Selbstverständlich ist das musikalische Wahrnehmen als solches ein psychischer Akt oder, wie Westphal sagt, eine »psychische Realität« und das wahrgenommene Musikstück in besonderer Verbindung damit ein psychisch-bedingter Kunstgegenstand. Mit dem Worte »psychisch-bedingt« wird dann gesagt, daß unsere »psycho-physische Organisation« am Zustandekommen des musikalischen Erlebnisses in besonderer Weise beteiligt ist. Jedoch will ja Westphal nicht die Formen des musikalischen Wahrnehmungsaktes, sondern die Formen des musikalischen Wahrnehmungsgegenstandes untersuchen. Hätte sich Westphal also in ein richtiges Verhältnis zur allgemeinen Ästhetik, Erkenntnistheorie und (oder) Wahrnehmungslehre begeben, dann würde er weiterhin in anderer Beziehung rechtzeitig erkannt haben, daß die »Form« niemals eine selbständige Eigenschaft ist, die für sich allein besteht, sondern stets in Wechselbeziehung zu einem Material stehen muß, das nun geformt ist. Damit hätte er auch die Ursache für eine gewisse Unzulänglichkeit des bisher einseitig verwendeten musikalischen Formbegriffs entdeckt. Diese besteht nämlich gerade darin, daß man die musikalische Form verselbständigte, für sich ausbaute und niemals die Verpflichtung zur genauen Erkenntnis eines musikalischen Materials empfand oder dieser Verpflichtung nur sehr lose in Wortnennungen wie »Geist«, »Ganzheit«, »Urphänomen« usf. genügte.

Westphal erkennt zwar in seiner »untersten Formschicht« so etwas wie ein musikalisches Material, das aber dann — unklar — durch die „rein psychische Realität der Form als der Verlaufskurve« schichtenweise gesteigert und bis zum »höheren Ganzen« hochgetragen wird: »Denn erst im Hörvorgang entfalten die Teile ihre volle Wirkungsqualität, erst im Hörvorgang entsteht jene Wechselwirkung zwischen Teil und Ganzheit, die die ganzheitliche Kurve hervortreibt und im Bewußtsein über die Teile vordringen läßt. Erst im Hörvorgang entsteht die lebendige Form und nur die im Hörvorgang wirksam werdenden Kräfte sind für die Form und ihren Aufbau konstitutiv. Form — als die innerdynamische Verlaufskurve — ist also nicht ein materiell und an sich seiendes,



Bildarchiv „Blätter der Staatsoper"

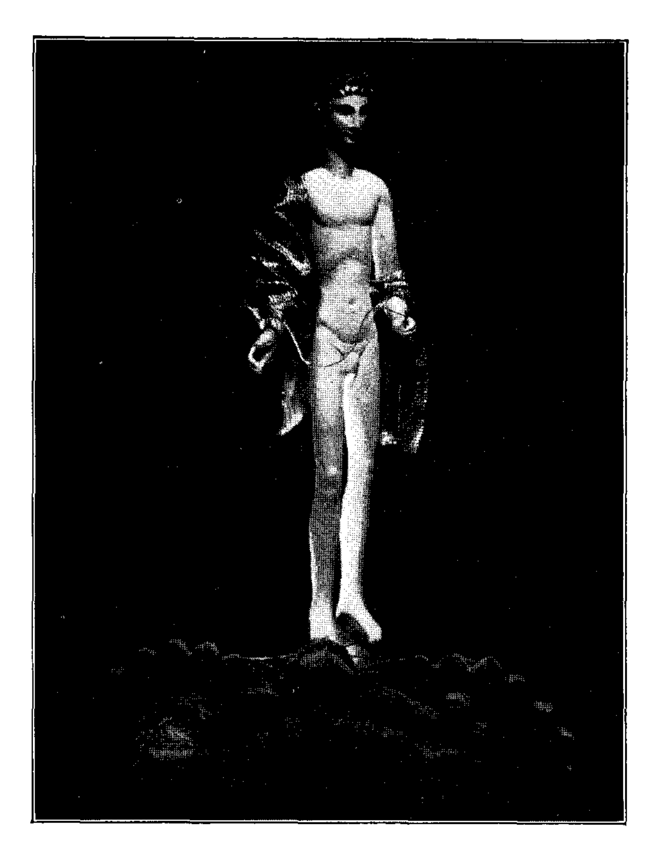
Figurinen zur Oper „Margarete" von Charles François Gounod

Entwürfe von P. Aravantinos zur Neuinszenierung in der Preußischen Staatsoper Berlin, November 1930



Dr. Tenschert

Apollo und Melia (2. Akt)



Dr. Tenschert

Apollos Erscheinung (3. Akt)

MOZARTS „APOLLO UND HYAZINTHUS“

Zwei Szenenbilder von der Aufführung in Dr. Tenscherts Neufassung am Salzburger Marionettentheater.

sondern ein im Hörvorgang werdendes Phänomen. Sie ist nicht ein Gegebenes, sondern ein Aufgegebenes. Ihre Realität ist psychischer Natur.«

Nun weiter: Was bedeutet denn hier »Ihre Realität ist psychischer Natur«? Real heißt doch im weitesten Sinne »wirklich« und bezieht sich auf alles, was wirklich oder tatsächlich besteht. Demnach ist also nach Westphal die Form eines Musikstücks etwas, dem ein allgemeingültiger Seinswert zukommt, ist also ein tatsächlicher, realer Gegenstand, und zwar nicht der künstlerischen, gegebenen Außenwelt, sondern eben unserer eigenen Natur. Hier zeigt sich, von größeren Unrichtigkeiten einmal abgesehen, abermals die Ungenauigkeit der Westphalschen Sprache: Wenn wir nämlich eine bestimmte Beethovensinfonie (und damit ihre bestimmte musikalische Form) wahrnehmen, so sollen also nach Westphal nicht nur der Erlebnisvorgang, sondern auch die Beethovensinfonie und ihre musikalischen Besonderheiten reale Bestandteile und Erzeugnisse unseres eigenen Erlebnisvorgangs sein.

Zu welchen, beinahe unmöglichen Folgerungen Westphal von diesem Standpunkt getrieben wird, können wir dann aus folgenden Stellen entnehmen: »Dies ist auch der Grund, weshalb Substanzgemeinschaft — wie Mersmann jede Art von thematischer Beziehung nennt — für den Formverlauf eine durchaus sekundäre Rolle spielt. Denn Form — um es nochmals zu betonen — ist nicht etwas, was durch beziehendes Denken erkannt, sondern das als über die Teile hinweggreifende Verlaufskurve im Hörvorgang unmittelbar spürbar wird. (Die Unhaltbarkeit dieses Standpunktes wird sich weiter unten ergeben. D. Vf.) Nicht die Substanzgemeinschaft, sondern die über die Teile hinweggreifende Verlaufskurve verwandelt das bloße Beieinandersein von Teilen in eine Ganzheit.« Abgesehen davon, daß man unter Substanzgemeinschaft nicht nur die thematische Beziehung, sondern überhaupt das Stoffliche oder Materiale, das verschiedenen Formen einheitlich zugrunde liegt, zu verstehen hat, so soll also diese thematisch substanzielle Seite für die »Ganzheit« des Musikstücks von »sekundärer« Bedeutung sein! Ja noch mehr, der Verfasser behauptet noch von dieser »Substanzgemeinschaft«: Wie belanglos die Erkenntnis von Substanzgemeinschaft für die gehörte Form sein kann, sei an einem Beispiel erhärtet. So erinnere ich mich, die außerordentlich motivische Verwandtschaft der einzelnen Perioden im ersten Satz der f-moll-Sonate op. 5 von Brahms erst zu einer Zeit erkannt zu haben, als ich den Sonatensatz schon lange auswendig wußte. Beide Fälle beweisen, daß Substanzgemeinschaft den Formverlauf nur unwesentlich (um nicht zu sagen: gar nicht) berührt.« Nehmen wir den Verfasser beim Wort:

Er hört die ganze Brahmssonate, er interessiert sich zunächst für den Formverlauf und läßt alles andere und insbesondere die »Substanzgemeinschaft« mehr oder weniger unbeachtet. Die motive Verwandtschaft erkennt er demzufolge in einer späteren Zeit. Ist nun aber damit bewiesen, daß diese motivische Verwandtschaft oder überhaupt die »Substanzgemeinschaft« für den Formverlauf dieser Sonate so unwesentlich ist, daß sich beide musikalischen Merkmale (Eigenschaften) gar nicht berühren? Nein, ganz und gar nicht: Es ist lediglich damit zugegeben, daß diesem einen Hörer (und vielleicht noch einigen anderen) die motivische Substanzgemeinschaft nicht weiter aufgefallen ist, und daß sich dieser eine Hörer eben im besonderen Maße mit der formalen Seite beschäftigt und auseinandergesetzt hat. Derselbe Hörer gibt aber dann zu, daß er nachträglich auch die anderen übrigen musikalischen Eigenschaften bemerkt hat. Entweder müssen diese erst der Brahmssonate gefehlt haben und nachträglich hinzugekommen sein — oder der Hörer hat sie zuerst etwas einseitig betrachtet, was wohl allein die Quintessenz des Westphalschen Beispiels sein kann. Aber der Verfasser will sich — wohlgemerkt — nicht mit den Möglichkeiten eines einseitigen Musikhörens befassen, sondern über den Begriff »Form« am wahrgenommenen Musikstück Auskunft geben.

Hier stoßen wir auf einen bedenklichen Fehler der Westphalschen Arbeit, der anscheinend auch von dem Kreis ihrer Mitarbeiter und Förderer übersehen wurde:
Die Arbeit geht nämlich von dem Glauben aus, man könne in der Musik unmittelbar, also erlebnismäßig die Form für sich wahrnehmen. Dieser Irrtum beruht wiederum auf einem zweiten Trugschluß, der in der offensichtlichen Verwechslung von »Form« und »Gestalt« besteht und sich leider schon in der bisher zeitgenössischen Musikästhetik sehr eingebürgert hat. Um dabei eventuellen Einwendungen gleich im voraus zu begegnen, so kommt es uns dabei natürlich nicht auf eine Wortspielerei zwischen Form und Gestalt an. Vielmehr bezeichnen beide Worte zwei verschiedene gegenständliche Eigenschaften, deren Verwechslung eben zu Unklarheiten führen müssen.
Wir setzen deshalb bei der Tatsache an, daß alles, was wir überhaupt wahrnehmen, Gestalt hat, daß alles individuelle Sein gestaltet ist und sich unsere Wahrnehmung unmittelbar zunächst nur auf individuelle Gegenstände (im weitesten Sinne des Wortes) bezieht. Individuell ist in diesem Sinne jedes Musikstück, das eine opus-Zahl trägt und sich in bestimmter Weise mehr oder weniger von anderen Stücken unterscheidet. Gibt uns nun diese individuelle Gestalt Berechtigung, nunmehr Gestalt und Form gleichzusetzen: Nein! Denken wir an die Funktion eines verminderten Septakkordes (im etwa weiteren Zusammenhang mit einer Tonika-Auflösung) und stellen uns diese Funktion einmal als Akkord und dann als melodische Bewegung, also als Melodie vor. Wir brauchen dabei zuerst nicht einmal etwas von der Funktion zu verspüren, bemerken aber sofort aus der Art der Tonzusammenhänge — hier im Akkordlich-Gleichzeitigen und dort im Melodisch-Nacheinander — das Bestimmte, das Individuelle, die einmal vorliegende Gestalt mehrerer Töne, die eben in bestimmter Weise gestaltet sind. Beide Tongestaltungen kann ich nun näher beschreiben. Ich löse jetzt aus der gestalteten Einheit besondere Eigenschaften heraus und stelle hier die Form eines Akkordes und dort die Form einer Melodie fest. Wir sprachen aber dann eben noch von einer gleichbleibenden Dominatfunktion, die wir uns einmal in akkordlicher und dann in melodischer Form vorstellen wollten. Diese Funktion, die also zwei verschiedenen Formen, dem Akkord und der Melodie, gleichbleibend zugrunde liegt und deshalb selbst nicht akkordlich-formaler und melodisch-formaler Natur sein kann, ist gleichsam das musikalisch-geistige Material (wie wir uns hier der Kürze wegen ausdrücken wollen), aus dem sowohl der Akkord als auch die Melodie gestaltet sind. Ist also die musikalische Gestaltung, die wir in bestimmter Weise hier und dort sofort unmittelbar wahrnehmen, das Einheitliche, das Ganze, so sind demgegenüber Form und Material unselbständige, das heißt nicht für sich allein bestehende Merkmale oder Eigenschaften, unter deren Gesichtspunkt wir nun das Musikstück und überhaupt alle Musik näher beschreiben können. Sie werden also ganz im Gegensatz zum Westphalschen Standpunkt erst »*durch das beziehende Denken*« erkannt. So empfinden wir z. B. aus allen Mozartschen Werken einen bestimmten Gehalt, der sich auf bestimmte, für Mozart charakteristische Tonbeziehungen zurückführen läßt und im eben dargelegten Sinne das musikalisch-geistige Material ausmacht, aus dem nun Mozart seine verschiedensten Werke unter verschiedensten Formabsichten gestaltet hat. Andererseits kann ich wiederum die Entwicklung einer bestimmten Musikform, etwa die des Streichquartetts betrachten. Hier würde das Mozartsche Streichquartett mit den gleichen Kompositionen von Haydn und Beethoven im engsten Zusammenhange stehen, wobei eben die Form die gleiche oder ähnliche ist, sich jedoch das musikalisch-materiale Moment im einzelnen sehr unterschiedlich auswirkt. Beide musikalischen Eigenschaften »existieren« natürlich nicht für sich, sondern sind gedankliche Isolierungen. Diese theoretische Betrachtung ist aber selbst durch den künstlerisch-musikalischen Gegenstand gerechtfertigt, solange der Satz gültig ist, daß ich jedes Musikstück sowohl nach einer musikalisch-formalen wie nach einer musikalisch-materialen Seite (theoretisch) betrachten kann.

Westphal ist anderer Meinung: Er setzt Gestalt und Form gleich. Er zählt sämtliche kompositorischen Kräfte auf, »die alle an der Gestaltung des musikalischen Kunstwerks Anteil haben« und »definiert diese Summe aller zusammenhaltenden Kräfte als Form«. In dieser Gleichsetzung haben wir zugleich den Ausgangspunkt der psychologisierenden Musikästhetik festgestellt, die im Zeichen der letzten Jahrzehnte bestrebt war, auch alle musikalischen Vorgänge am Kunstwerk unter dem Verlangen nach »schaffenspsychologischen Gesichtspunkten« zu subjektivieren. Sie machte keinen Unterschied zwischen dem musikalischen Erlebnisgegenstand und glaubte, musikalisch-kulturelle Wertmaßstäbe durch persönliche Erlebnisbeschreibungen ersetzen zu können.

Selbstverständlich sprechen im Musikstück alle Gestaltungskräfte mit, die den Komponisten zur Abfassung und Niederschrift seines Werkes getrieben haben. Diese Kräfte werden uns durch das musikalische Kunstwerk vermittelt und machen in ihrer geschlossenen Fülle (man möchte beinahe sagen: künstlerischen Unbegrenztheit) das Wesen des künstlerischen Geheimnisses aus. Diese Kräfte liegen in ihrer Gesamtheit schlechthin im Kulturellen verankert, sie nachgestalten und nachempfinden zu können, bedeutet, die Zugehörigkeit zu seinem Kulturkreis zu bejahen. Auch dieser Kulturkreis ist natürlich mit seinen gegebenen Voraussetzungen klar zu bestimmen. Jedoch ist dies nicht Aufgabe der Musik, sondern die einer umfassenden Kulturpolitik und kulturpolitischen Besinnung.

Was für uns in diesem Rahmen aber zur Erörterung steht, sind die Eigenschaften der Musikwerke, die uns und im erweiterten Sinne: überall derartige Kulturwerte *musikalisch* vermitteln können. Das einzelne Musikstück ist dabei der auslösende Kunstgegenstand, der nicht verwechselt werden kann mit den Kräften, die er in Beziehung zu einem musikerlebenden Subjekt auslösen soll. Will ich also das Musikstück und seine besonderen Merkmale richtig beschreiben, so muß ich wissen, daß ich mich nicht mehr mit meinem einzelnen Erlebnis zu beschäftigen habe, sondern mit den im Musikstück gegebenen Grundlagen, die mein Erlebnis hervorrufen und natürlich selbst niemals »psychische Realitäten« sein können.

Spreche ich von einer musikalischen Gestaltung, so meine ich einmal die kompositorischen Kräfte des Komponisten und dann zugleich das fertige Gesamtergebnis dieser kompositorischen Gestaltung. Dieses kompositorische Gesamtergebnis, das ich erlebnismäßig aufgenommen habe, will ich nun näher beschreiben. Ich will, weil es mir noch ein künstlerisches Geheimnis ist, seine Eigenschaften theoretisch ergründen. Was ich also jetzt beschreiben will, ist das Ergebnis mir wohl nahestehender, aber in ihrem Zusammenwirken noch unbekannter kompositorischer Einzelheiten. Diese Einzelheiten kann ich aber nicht durch sich selbst beschreiben; denn dies würde darauf hinauslaufen, eine unbekannte Größe durch eine andere unbekannte oder gar durch sich selbst zu ersetzen. Deshalb muß ich zu Beschreibungsmitteln greifen, die mir als solche und in ihrem Verhältnis zur Musik bereits bekannt sind. Diese Beschreibungsmittel müssen, wenn sie auf alle Musikstücke Anwendung finden und somit das Wesen der Musik ausmachen sollen, als solche bereits bekannt sein.

Bei der Begründung dieser ideellen Eigenschaften oder Merkmale stehen also zunächst nicht die Form und das Material des einzelnen Musikstückes im Vordergrund, sondern das Wesen der Form und des künstlerischen Materials in der Musik schlechthin. Es genügt dazu — überspitzt gesagt — ein einziges Musikstück, um dieses grundlegende Verhältnis zu studieren. Stimmt dann dieses Verhältnis nicht, so liegt es entweder an einem Fehler der dazu notwendigen rein logischen Betrachtungen oder es liegt an meinem Betrachtungsgegenstand, von dem ich dann fälschlicherweise vorausgesetzt hätte, es sei ein Musikstück. Erst nach Fertigstellung dieser Vorarbeiten kann ich bei den einzelnen Musikstücken beobachten, wie sich nun hier und dort die for-

malen und materialen Eigenschaften in jedem Falle zueinander verhalten. Ich gehe somit vom Wesen der musikalischen Form und des musikalischen Materials aus und darf es nicht umgekehrt machen, daß ich aus einem einmalig gegebenen, bestimmten Musikstück etwas Formales und Materiales herausziehe und dann behaupte, diese bestimmte formale und materiale Eigenschaft mache nun überhaupt das Wesen musikalischer Merkmale aus.

Leider hat sich auch Westphal von diesem letzten Standpunkt leiten lassen, indem er aus der einmaligen Form einzelner Musikstücke und Stilgruppen heraus das Wesen der musikalischen Form bestimmen will. Für ihn existieren also in der Tat verschiedene Formbegriffe, deren Einheit er dann durch eine entwicklungsgeschichtliche und schichtenmäßige Anordnung und Abstufung erreichen möchte. Es rächt sich aber auch hier, daß er das Allgemeine und Besondere nicht nur nicht auseinanderhält, sondern überhaupt nicht einmal grundsätzlich erkennt. Für ihn sind Gestalt und Form immer wieder eins und die Form ist letzthin ein selbständiges Ergebnis kompositorischer Kräfte, die aber in Wirklichkeit das Gesamtkunstwerk und nicht ein einzelnes theoretisches Merkmal, das auf einer ganz anderen Betrachtungsebene liegt, betreffen. So ist ja auch bei ihm die Frage der Form eine Frage der allgemeinen Formung. Weil wir nun in Wirklichkeit das künstlerische Zusammenwirken aller kompositorischen Kräfte in ihrer einheitlichen Gesamtheit nur erlebnismäßig erfassen können, diese gestaltenden Kräfte aber von Westphal als Eigenheiten einer selbständigen musikalischen Form hingestellt werden, so bedarf es noch eines erkenntnistheoretischen Handgriffs, um diese kompositorische Gestaltung und den musikalischen Formbegriff gleichzusetzen. Sprachlich verrät dies der Verfasser schon beim Thema: »Der Begriff der musikalischen Form = Versuch einer Grundlegung der Theorie der musikalischen Formung«. Methodisch erreicht er es mit einem mißverstandenen psychologisierten Kantianismus, der also behauptet, wir empfinden aus dem Kunstwerk die formenden Kräfte und konstituieren somit in uns die Form des jeweiligen Musikstückes, und zwar so, als sei es angeblich die Form des betreffenden Musikstückes selbst.

CLAUS SCHALL, EIN NORDISCHER MUSIKER

Zu seinem 100. Todestag

Von JULIUS FRIEDRICH-BERLIN

Mit *Claus Schall* tritt der erste bedeutende *nationale* Vertreter in die dänische Musikgeschichte ein. Zu einer Zeit, in der die Italienerinvasion kaum abgewehrt war und die deutsche Gruppe mit der aufflammenden Energie der nordischen »Renaissance« den Grund für die dramatische Musik in Dänemark legte, ist dieses Auftauchen des dänischen Komponistensprosses ein bedeutsames Zeichen für die wachsende Angleichung des dänischen Musiklebens an die eigene Heimat. Zwar war in dieser Periode noch kein dänischer Musikerstand vorhanden, die Mitglieder der Kgl. Kapelle in Kopenhagen setzten sich ausschließlich aus Deutschen zusammen, bis die *Naumannsche Orchesterreform* »Elevenstellen« für den Nachwuchs aus dem eigenen nationalen Lager freimachte.

Der 1757 als Sohn des Tanzlehrers Niels Schall (oder Skal) geborene Claus Schall begann seine Laufbahn als Figurant des Kgl. Balletts. Das große musikalische Talent, das sich schon in frühester Jugend bei den Lektionen im elterlichen Hause zeigte, spornte den inzwischen bei dem berühmten Ballettmeister *Galeotti* zum Repetitor aufgerückten

Dänen zu überraschenden Taten an. Mit 19 Jahren hatte er, der Autodidakt, seine erste Komposition der Öffentlichkeit vorgestellt. Es ist das Divertissement »Bönderne og Hererne«, das festes Rückgrat bei der tänzerischen Praxis sucht. Studien bei *Johann Hartmann*, dem Vater der deutschen Musikerschule in Dänemark und dem Komponisten des nordischen Singspiels »Baldurs Tod«, geben dem schöpferischen Drang eine zielstrebige Linie, und bis zur Jahrhundertwende reiht sich Werk an Werk, erklingen im Kopenhagener Kgl. Opernhaus Ballette und Singspiele Schalls, Zeugnisse ehrlicher, sauberer Handwerksgesinnung. Das Stipendium, das ihm die Komposition von *Goethes* »Claudine von Villabella« eintrug, führte den 32jährigen nach Berlin, Paris, Dresden und Prag, wo er persönliche und herzliche Beziehungen zu *Mozart* und *Cherubini* knüpfte.

Aber erst um 1800 gelingt der erste große Wurf. Es ist die berühmte »*Lagertha*«, in der die nordische Heldenwelt in grandioser szenischer und musikalischer Planung beschwört wird, die Frucht der Gemeinschaftsidee Galeotti-Schall, die gleichzeitig nichts weniger als *eine neue Reform des Ballettes darstellt*, die sich im bewußten Gegensatz zur »*tänzerischen* Dramatik« *Noverres* um die künstlerische Wiedergeburt der antiken *Pantomime* auf der Grundlage des plastisch-mimischen Prinzips bemüht.

Nicht nur in der Fragestellung des Begriffes Ballett mündet dieser »Film des 18. Jahrhunderts« in revolutionäre Bahnen, sondern die »Lagertha« ist vor allem auch in ihrem Inhalt ein Markstein des Durchbruches einer neuen Geistesrichtung. Die Gestalten der *nordischen Sage* steigen wieder auf, ihre Sitten und Gebräuche, ihre Feste, ihr Kult werden vor Augen geführt und verherrlicht. Lagertha, das mächtige, walkürenhafte Weib, kennt nur das *Recht* der Liebe und Treue, das sie sich, wenn es gilt, mit Gewalt holt. Thora, die mit ihrem Tod den Geliebten schützt, wird das Symbol für die reine entsagende Liebe. König Regner ist wohl mannentreu, aber Frauen untreu. *Da das erste für das nordische Heldengemüt ausschlaggebend ist, wird er für das letztere nicht bestraft. Heroth dagegen war Verräter an seinem eigenen Schwiegersohn, daher mußte er fallen.* Im Vergleich zur Haltung des 18. Jahrhunderts, das ohne Kabalen und Ränke vor »Haupt- und Staatsaktionen« nicht auskam, empfindet man die gesunde, harte Moral, in der die nordische Anschauung gipfelt, als einen kernigen Gegenpol.

War schon in Galeottis Ideen, wie er sie auch theoretisch begründet hat, *die Möglichkeit eines Gesamtkunstwerkes* eingeschlossen, so wurde sie durch Schall ganz in die Nähe der Wirklichkeit gerückt. Lagertha kann vielleicht als das erste *durchkomponierte* Musikdrama gelten. Im Vordergrund steht die *poetische Idee.* Schauspielerisch gesehen heißt das die Zurückdrängung der körperlichen Bewegung zugunsten der mimischen, und musikalisch gefolgert führt es zur Betonung der seelischen Vorgänge auf Kosten der Begebenheitsschilderung. Schalls Musik nimmt eine fast *sprechende Gebärde* an, bei den Tanz- und Kriegsszenen drückt sie dem Klangbild in dem herben Moll mit der stumpfen Begleitung und der gemeißelten Rhythmik starke nordische Akzente auf. Die gesungene Romanze, die ein Skalde vorträgt, und die altertümlich als *Qvad* bezeichnet wird, ist eine bewußte Nachahmung der nordischen *Kaempevise.* So wurde die Lagertha, die wir nur kurz streifen konnten, der Auftakt für eine neue Form des dramatischen Balletts und gleichzeitig der Ausdruck für die in Dänemark sich festigende nationale romantische Bewegung.

Mit der »*Sigrid*«, nach einer Vorlage von *Laurent* geschrieben, bleibt Schall weiterhin bei der nordischen Sage. Allerdings kam die äußerlich zerklüftete Handlung, in der sich noch manche rationalistische Absenker fortgepflanzt hatten, seinen Absichten nicht immer entgegen. Trotzdem führt er die Technik der »Lagertha« mit großen sinfonischen Bogen weiter. Die poetisierende Verbrämung der Auftritte, die Innigkeit seiner musikalischen Symbolik läßt fast keinen Vergleich mit ähnlichen Werken dieser Gattung zu.

Wundervoll ist die Waldszene, die, ganz erfüllt vom Klang der Jagdhörner, den gesamten zweiten Akt verklärt.
Nach den volkstümlichen »*Bergbauern*« und der scharf charakterisierten »Nina« hebt sich die zarte Tragik der »Ines de Castro« ab. Von dem darauffolgenden »*Blaubart*« schreibt der berühmte Dichter *H. C. Andersen*: »Die Musik klang wie Menschenstimmen, ja wie die ganze Natur. Sie war die gewaltige Sprache der Toten.« Ein hohes Lied der Liebe wird »*Romeo und Julia*«, das Schall mit einem seltsam weichen und verhaltenen, romantisch ausschwärmendem Ton begleitet. Als ob sie die Tatsachen flieht, steht seine Musik nur in weiter Ferne zum dramatischen Ablauf der Handlung. Die erschütternde Szene des »*Macbeth*« blieb musikalisch nicht ganz erfüllt, weil, wie *Oehlenschläger* schon erkannte, »*die Liebe stumm ist, das Gewissen aber redend*«.
So steht Schall als Ballettkomponist in der vordersten Front der schöpferischen Musiker. Der bekannte Prof *Schütz*, dessen Frau Henriette eine bahnbrechende mimische Darstellerin gewesen ist, schreibt schon über seinen Zeitgenossen: »In Hinsicht auf diese Anforderungen sind unstreitig Rameau, Gluck und Schall die größten Ballettkomponisten.« Auch *Cherubini* lobt Schall über alle Maßen als neue eigenartige Erscheinung. *Gottfried Weber*, der strenge Kritiker, zählt ihn zu den »berühmtesten dänischen Komponisten«. Und *Carl Maria von Weber* ist sein Freund gewesen, hat wertvolle Anregungen von seinem Kopenhagener Besuch mit nach Hause genommen.
Die Singspiele Schalls sind keine überragenden Kunstwerke jener Zeit, aber sie bleiben wertvolle Dokumente *des wirklichen Ringens um den nationalen Stil.* Ältere und neuere Quellen werden ausgeschöpft, in Romanzen, Liedern, Tanzmelodien ergießt sich der Strom des eigenen völkischen Rhythmus. Sie sind Vorboten der Romantik, und der Kreis der gesamten »nordischen Renaissance« war die Zentrale einer musikalischen Erneuerung auf dem Wege dorthin. *Und so ehren wir den am 10. August 1835 in Kopenhagen verstorbenen Claus Schall nicht nur als künstlerische Persönlichkeit von Eigenwuchs, sondern als wichtiges Glied einer Mannschaft.*

ZU MEINER NEUFASSUNG VON MOZARTS »APOLLO UND HYAZINTHUS«

Anläßlich der Erstaufführung im Salzburger Marionettentheater

Von ROLAND TENSCHERT-SALZBURG

Mozarts Jugendsingspiel »Bastien und Bastienne« ist auch heute noch da und dort auf der Bühne zu sehen, während die einige Zeit vorher komponierte Oper des damals elfjährigen Knaben »*Apollo und Hyazinthus*« für eine lebendige Wirkung ganz verschollen schien. Dies könnte um so merkwürdiger erscheinen, als es sich hier um ein ausgewachsenes dreiaktiges Bühnenwerk handelt, das eine reizende, abwechslungsreiche Musik enthält und eine richtige Opernhandlung mit den nötigen Bühnenvoraussetzungen für ein schaulustiges Publikum besitzt. Dem steht aber als schwerwiegendes Hindernis das heute auf der Bühne unmögliche Kirchenlatein des Originaltextes gegenüber, wozu noch eine Überdimensionierung der Formen einzelner Musiknummern tritt. Wollte man also Mozarts erste Oper neu auf die Bühne stellen, so mußte man eine deutsche Übersetzung schaffen, wobei es ratsam schien, gleich einige dramaturgische Schwächen zu beseitigen. Der Textverfasser Rufinus Widl ging nämlich in der Abänderung des ihm in mancher Hinsicht unbequemen Stoffes nach Ovids Metamorphosen zu wenig entschieden und konsequent vor, sodaß sich manche Unklarheiten einschlichen. Meine Bearbeitung war besonders auf eine deutlichere Charakteristik des

dämonischen Zephyrus bedacht, die auch zu einer eindeutigeren Haltung der anderen Personen führte. Im Zusammenhang damit erfolgte die Zuweisung der Zephyruspartie, die im Original für Alt geschrieben ist, an eine tiefe Männerstimme. Einige Musiknummern wurden durch Streichung von entbehrlichen Wiederholungen zusammengezogen. Das Rezitativ, das dem Knaben wegen ungründlicher Kenntnis der lateinischen Sprache nicht immer zu voller Einheit von Text und Musik geriet, habe ich durch Dialog ersetzt mit Ausnahme der Akkompagnato-Stellen, die ich in Melodram umwandelte.

Daß ich meine Neufassung von »Apollo und Hyazinthus« zuerst einer Puppenbühne anvertraute, hat verschiedene Gründe. Vor allem wirkt die naive Musik des Knaben trotz ihrer erstaunlichen Frühreife in dem Miniaturrahmen eines Marionettentheaters besonders stilvoll. Dazu kommt, daß die reichliche Anwendung von Bühnenwundern hier leichter und mit geringeren Mitteln zu verwirklichen sind. Schließlich lockte mich der Umstand, hier in Salzburg ein leistungsfähiges Puppentheater zur Verfügung zu haben.

Der Aufführung wurde viel Sorgfalt zugewendet. Die Bühnenbilder suchten das griechischklassische Element, das Barock des Zeitmilieus der Entstehung der Oper und auch die Moderne in einem Mischstil irgendwie miteinander zu verknüpfen. Die Gesangspartien waren jungen, strebsamen Kräften anvertraut. Die Titelrolle sang *Lilly Hell* und gab mit ihrem kräftigen satten Alt der Gestaltung Apollos ein charakteristisches Gepräge. *Georg Müller* bewährte sich an der infolge ihrer reichen Verbrämung mit Figurenwerk heiklen Tenorpartie des Königs Oebalus gut. Auch die übrigen Sänger (*Friedl Aicher:* Melia, *Olga Pagler:* Hyazinthus und *Hugo Lindinger:* Zephyrus) trugen zum Gelingen der Aufführung bei. Den Notbehelf der Klavierbegleitung würde man gerne durch die originale Orchesterbesetzung ersetzt wissen, was aus technischen Gründen gegenwärtig nicht möglich war.

WERNER EGKS »ZAUBERGEIGE«

HINWEIS AUF EINE VOLKSOPER

> »Gelernt habe ich wann und wo ich konnte, studiert aber habe ich nur bei wenigen Lehrern, und es war kein berühmter Meister darunter. Musikalisch betrachtet stehe ich also durch- aus ohne Familie und ganz und gar allein inmitten dieser bösen Welt. — Unter meinen Werken stehen mir selbst am nächsten »Columbus«, ein weltliches Oratorium für Orchester, Soli, Sprecher und Chor, die »Vier italienischen Lieder« für hohe Singstimme und Orchester und »Georgica«, drei Bauernstücke für Orchester.«

Mit diesen Worten charakterisiert der vierunddreißigjährige *Werner Egk* sich selbst klarer und sachlicher, als dies eine lange musikästhetische Einführung vermag. Unter den Komponisten der Gegenwart nimmt er schon seit Jahren eine eigenbrötlerische Stellung ein. Was er bisher herausstellte, waren stets Einzelerscheinungen von eigenwüchsigem Profil, ohne eine innere Entwicklungslinie aufzuzeigen.

»*Die Zaubergeige*« ist das erste Werk, das als Ausweis des Komponisten hingenommen werden kann. Mit dem Ausdruck bejahender Anerkennung, die in gleicher Weise dem Stofflichen der Spieloper wie der musikalischen Substanz gilt. Egk hat Humor, der aus seiner bajuwarischen Kraftnatur quillt. Und diesen Humor weiß er in originelle Musik umzusetzen, die stellenweise sinfonische Schnaderhüpferln und schlagkräftige Holzhackerrhythmen verschmilzt. Da wird plötzlich auf den Streichinstrumenten losgeschabt, daß das lustige Klangrumoren auf die Hörer überspringt. Dabei sind solche Effekte nicht etwa von außen herangeholt. Sie wachsen aus dem theatralischen Vorwurf organisch heraus.

Nach einem Marionettenspiel des Grafen *Franz von Pocci* haben sich Egk und *Ludwig Andersen*, der unter dem bürgerlichen Namen Dr. Strecker bekannte Inhaber des Schott-Verlags, ein zwischen Traum und Wirklichkeit schwebendes Textbuch gestaltet. Der Knecht Kaspar, der seinem Bauern davonläuft, um in der Welt sein Glück zu suchen, erhält als Dankesgabe für eine dem Geisterfürsten Cuperus erwiesene Wohltat eine Zaubergeige, die ihm Reichtum und Ruhm verschafft, aber den Verzicht auf irdisches Liebesglück voraussetzt. Kaspars Erdenbahn als Virtuose (mit köstlichen ironischen Seitenhieben auf das Startum) droht unter dem Galgen zu enden, da er fälschlich wegen Raubes verurteilt wurde. Wie in jedem Märchen folgt das glückliche Ende. Die bösen Räuber retten ihn vor dem Strick, und Kaspar führt seine Gretl heim.

Wer die Unbefangenheit aufbringt, »das Rührende als rührend, das Komische als komisch, das Gute als gut und das Schlechte als schlecht« zu empfinden, wird an dem heiteren Spiel seine naive Freude haben. Es setzt nichts voraus und wirkt daher unmittelbar. Der Reichtum der Figuren und Situationen beschwört zwar zahlreiche »alte Bekannte« (von Kühleborn bis zum Requisit des Fluches von Alberich), aber die Oper ist mehr als nur ein »arischer Schwanda«, mögen sich auch interessante Parallelen ergeben. Egk hat die naive und vorurteilsfreie Haltung gegenüber dem Theater. Gewisse Eierschalen der Strawinsky-Nachfolge mit ihrer Moritaten-Singweis werden mit der Zeit von selbst von ihm abfallen, wenn er sich in straffe Zucht nimmt. Seine melodischen Einfälle kommen aus erster Hand und sind tragfähig und musikalisch verarbeitet.
Die Aufführungen der »Zaubergeige« in Frankfurt a. M. und Bremen haben die Schlagkraft der Musik unter Beweis gestellt. *Friedrich W. Herzog*

Das ausländische Gesinge aus dem Felde zu schlagen und die Liebe des Volkes zur wahren Musik, d. h. zu der Musik, die natürliche, tiefe und klare Empfindungen kunstgemäß ausspricht, wiederum zu beleben, bedarf es vor allem der Pflege und Schützung unseres guten deutschen Liedes.

Aus Schumann, Gesammelte Schriften

LIEDER DES JUNGEN DEUTSCHLAND

Wie im Geleitwort vorausgeschickt, stellt der Herausgeber eine Auslese von Liedern für Arbeit und Feier, für Marsch und Lager dem jungen Deutschland bereit. Die Reihe beginnt mit dem Deutschland- und Horst-Wessel-Lied. Die Melodieführung des letzteren entspricht nicht ganz der amtlichen, überall eingebürgerten Fassung (siehe parteiamtliches Liederbuch der NSDAP im Eher-Verlag München) insofern, als die letzte Achtelnote im dritten Takt nicht *d*, sondern *f* heißen muß. Im übrigen ist dem periodischen Aufbau gemäß die vierteilige Taktform vom Anfang bis zum Schluß des Liedes eingehalten, was dankend anzuerkennen ist. Die beiden punktierten Klammern am Ende des ersten und zweiten Satzes des Horst-Wessel-Liedes deuten an, daß die Melodie nach zwei verschiedenen Fassungen gesungen wird. Die eine davon, und zwar gerade die verstümmelte (2/4 Takt statt 4/4 Takt), ist besonders in Norddeutschland sehr verbreitet und auf die Gepflogenheit der ersten SA-Kapellmeister während der Kampfzeit zurückzuführen. Der Einwand, daß so lange Pausen vom Volk nicht eingehalten werden können, ist irrig, denn verschiedene Soldatenlieder, z. B. »Auf, auf zum Kampf« beweisen das Gegenteil. Bezüglich der Pausen innerhalb der beiden punktierten Klammern möchte ich darauf hinweisen, daß statt der beiden halben Pausen je zwei Viertelpausen hätten notiert werden müssen. Als Quellenangabe für die Weise steht vermerkt: »Hessisches Soldatenlied«. Es wäre der Nationalhymne des Dritten Reiches gegenüber pietätvoller gewesen, diesen Vermerk nicht anzubringen. »Die Fahne hoch« ist für alle Zeiten nur unter dem Titel »Horst-Wessel-Lied« zu veröffentlichen und nicht unter einer anderen irreführenden Bezeichnung. Diesen Namen hat die Bewegung und damit das deutsche Volk seiner neuen Hymne selbst gegeben. Da das Horst-Wessel-Lied ganz ohne Wortlaut erscheint, liegt die Vermutung nahe, daß der Verlag zum Abdruck des vollen Textes nicht berechtigt ist.

Auf Seite 8 des vorliegenden Heftes finden wir das Altniederländische Dankgebet: »Wir treten zum Beten vor Gott, den Herren«. In dankenswerter Weise hat der Herausgeber den unmöglichen Text des Wiener Juden Josef Weyl vermieden und dafür eine gute Übersetzung des alten plattdeutschen (niederländischen) Textes gebracht, die der vorzüglichen Übertragung von Professor D. Karl Budde sehr nahe kommt. Wie kommt es, daß wir von uns diesem jüdischen Produkt noch immer nicht trennen können? Überall dort, wo irgendeine Kapelle das Altniederländische Dankgebet intoniert, wird von der Menge nichts anderes gesungen als der jüdische Text von Weyl. Leider hat sich bis heute weder die vorerwähnte Übersetzung noch eine andere Fassung dem Urtext entsprechend einbürgern können. Im Oktoberheft 1934 der »Musik« habe ich in meinem Aufsatz: »Altniederländisches Dankgebet oder Deutsches Gebet« eine völlig neue Komposition vorgeschlagen, die in der Kampfzeit unter dem ursprünglichen Namen »Thüringer Schulgebet« weite Verbreitung gefunden hat (siehe Horst-Wessel-Marschalbum im Zentralverlag der NSDAP München). Interessehalber möchte ich noch auf eine amtliche Bekanntmachung der Reichsmusikkammer vom 15. Juni 1935 hinweisen, wonach Josef Weyl laut Feststellung des Sachverständigen für Rasseforschung der Sohn des jüdischen Börsenmaklers Markus Aloys Weyl und der arischen Elisabeth Drechsler ist. (In einer früheren amtlichen Bekanntmachung der Reichsmusikkammer vom 10. September 1934 ist Josef Weyl als Arier erklärt worden.)

Die Liedersammlung enthält neben altbekannten, beliebten Volksweisen eine Reihe neuer Liedkompositionen. Der Bedarf an einfachen, volkstümlichen Liedern ist nach wie vor groß. Manche von diesen neuen, zum größten Teil noch unbekannten Liedern mit ihren prachtvollen, kerndeutschen Texten (Anacker, Schirach, Altendorf u. a.) scheinen diese Bedingungen zu erfüllen. Daneben klingen aber auch einzelne fremdartige Lieder auf. An dieser Stelle ein Wort an die Komponisten unserer Zeit: Volks-

tümliche Lieder sprechen am stärksten zum Volk, wenn sie von allem Undeutschen frei bleiben. Ich meine in diesem Falle das Tongeschlecht. Die Tonart der Deutschen war von Anfang an die Dur-Tonart, nichts anderes. Mehr und mehr machen sich heute »im Volkston« konstruierte Liedschöpfungen breit, die Volkslieder sein wollen, aber nicht das geringste gemein haben mit dem Empfindungsreichtum und dem Gefühlsleben des deutschen Volkes. Die gleiche Beobachtung kann man machen, wenn man sich in eine »Stunde der jungen Nation« einschaltet, um neue Jugendlieder zu hören. Auch hierbei muß man feststellen, daß diese artfremde Liedkomposition dem deutschen Volke zu Gehör gebracht wird. (Man vermeint beim Anhören solcher Lieder den Deutschlandsender mit Moskau verwechselt zu haben.) Wo bleibt hier die klare Richtung für die lebendige Pflege des echtdeutschen Volksliedes? Komponisten der heutigen Zeit! Schaut doch einmal hinein in das Schatzkästlein unseres edlen deutschen Volksliedguts und forscht nach, ob ihr Vorbilder derartiger »Songs« mit ihrem eintönigen moll-auf und moll-ab dort findet! Doch es braucht uns nicht bange zu sein um die Zukunft unseres deutschen Volkslieds. Wie sich unsere Jugend auf allen Gebieten wieder auf artgemäßes Denken und Fühlen besinnt, so wird sie auch hier rein gefühlsmäßig alles Artfremde ablehnen und nur wahrhaft deutsch empfundene Weisen in sich aufnehmen und der Nachwelt überliefern.

Die meist dreistimmig durchgeführten Klaviersätze sind ungekünstelt schlicht, sauber gearbeitet und im großen und ganzen mühelos spielbar. Trotz ihrer Einfachheit bergen sie künstlerischen Wert und klingen besser, als sie auf dem Papier dem Auge erscheinen.

Hans Bajer

DIE NEUEN AKUSTISCHEN AUFGABEN BEIM THINGSPIEL.

Die gewaltigen, einzigartigen Klanganlagen der Heidelberger Thingstätte auf dem Heiligen Berg, die ihn zugleich zum Klingenden Berg machen, würden von den alten Griechen sicherlich als achtes Weltwunder angestaunt worden sein. Aus dem weiten Rund der Spielfläche erheben sich in gleichen Abständen schlanke, unauffällige Rohrleitungen bis zur Mundhöhe eines normal großen Mannes: die Mikrophone. Die Sprechtechnik der Handelnden vor solchen Thingspielmikrophonen ist eine grundsätzlich andere als die vor einem Rundfunkmikrophon. Durch ihre Mehrzahl gestatten sie den Sprechern eine gewisse Bewegungsfreiheit im Raum, was sich beim Rundfunkmikrophon nur in engstem Rahmen durchführen läßt. Aber die Sprecher müssen die Geschicklichkeit sich aneignen, unvermerkt die ihnen von der Leitung vorgeschriebenen Bewegungen so an das jeweils nächste Mikrophon heranzutragen, daß die Deutlichkeit des gesprochenen oder gesungenen Wortes keineswegs leidet. Darüber hinaus aber erwachsen den Akustikern ganz neue Aufgaben, die vom nordöstlichen Turm, der die Sitzstufen links hinter den Zuschauern überragt, aus wie auf dem Riesenregisterwerk einer neuzeitlichen Konzertorgel gemeistert sein wollen. Hierdurch wird ein neuer, sehr wichtiger Mitarbeiter nötig: der Klangregisseur. Seine bei weitem wichtigste Aufgabe dürfte die sein, die örtliche Orientierung der Hörer auf den jeweils Sprechenden hin zu unterstützen und eindeutig klarzumachen. Denn wenn alle Mikrophone der Spielfläche gleichermaßen die Worte oder Töne eines Einzelnen einschlucken und wiedergeben, so verliert der Zuschauer jede Orientierung im Raum, wer denn nun eigentlich spricht. Wenn der Betreffende sich nicht gerade durch seine die Rede begleitenden Gesten eindeutig erkenntlich macht. Stellenweise konnte man im Zweifel sein: spricht nun der Kämpfer oder der Heimkehrer, der Abtrünnige oder der Schwankende, wenn auch

beide letztere sich durch das Abwegige ihrer Ideologien und Ausdrücke meist bald zu erkennen gaben. Sobald eben Zwiegespräche in großer Nähe um ein und dasselbe Mikrophon entstanden, konnten die Hörer, die den Inhalt noch gar nicht kannten, akustisch nicht unterscheiden, wer gerade sprach, solange keine Gesten hier mithalfen. Hiergegen wird eine ganz neue Kunst virtuoser Beherrschung aller technischen Möglichkeiten entstehen, durch Zugeben oder Abdämpfen der Klänge, durch Öffnen oder Verschließen gewisser Mikrophone der Deutlichkeit und Verständlichkeit in ungeahntem Maße nachzuhelfen. Die Tongestaltung war den Händen *Werner Pfeisters* anvertraut. *Friedrich Baser*

MÜNCHNER FESTSPIELE 1935

Die Hauptstadt der Bewegung, wie München stolz sich nennen darf, hat als Mittelpunkt des deutschen Fremdenverkehrs die Pflicht und den Vorzug, auch in den »Hundstagen« seinen künstlerischen Betrieb aufrechtzuerhalten. In enger Zusammenarbeit mit den maßgebenden Kunstinstituten, vor allem mit der Bayrischen Staatsoper, hat daher die Stadt in diesem Sommer besondere Anstrengungen gemacht, die Festzeit reichhaltig und glänzend zu gestalten. Neben den üblichen Wagner- und Mozart-Festspielen und einer anschließenden Richard-Strauß-Woche wurde eine Reihe repräsentativer Konzerte durchgeführt, die zum Teil in der besonders dafür hergerichteten Ausstellungshalle (faßt 6000 Personen) stattfand: so ein großartiger Beethoven-Abend, an dem in Gegenwart des Führers *Wilhelm Furtwängler* die Berliner Philharmoniker dirigierte, die neunte Sinfonie unter Leitung *Hans Knappertsbuschs,* Haydns »Schöpfung« mit *Adolf Mennerich* am Pult und ein *Richard-Strauß*-Konzert. Die schönen Höfe der Residenz sind zu Konzerten unter freiem Himmel benutzt worden. Sehr wirkungsvoll war unter ihnen die Festaufführung von Bruckners Fünfter unter Leitung von *Franz Adam.* Auch die Chöre waren herangezogen: *Richard Trunk* führte seine Lehrer zu einem glänzenden Siege und wirkte auch in einem Gartenkonzert des Kölner Männergesangvereins im Odeon mit, das unter *Pabsts* Leitung die unübertreffliche Klangschönheit und Disziplin dieses Meisterchores in hellstes Licht setzte.

Die Wagner- und Mozart-Aufführungen erfreuten sich dieses Jahr eines zahlreichen Besuches, in dem namentlich Amerika stark vertreten ist. Die große Anspannung, welche die Durchführung der Festspiele für die Staatsoper bedeutet (17 Wagner-, 11 Mozart-, 6 Strauß-Abende), hat sich gelohnt. Es wurde durchweg so intensiv und so sauber musiziert, wie das bei einer solchen Fülle des Gebotenen und einer so geringen Probenmöglichkeit überhaupt denkbar war.

Aus der Menge der Wagner-Vorstellungen heben sich besonders die »*Meistersinger*« und der »*Parsifal*« heraus, deren Wiedergabe mit außergewöhnlicher Sorgfalt und Verinnerlichung gebracht wird. *Wilhelm Rodes* prächtiger Sachs, diese köstliche Mischung aus einem bürgerlichen Schuster und einem bedeutenden Poeten, aus einem ganz geriebenen Praktiker und einem weltüberlegenen Weisen, ist in jeder Phase der Rolle bis ins letzte ausgefeilt und mit unnachahmlicher Eindringlichkeit zur Geltung gebracht. Er wechselte in der Darstellung dieser Partie während der vier Vorstellungen mit *Hans Hermann Nissen,* der seinerseits das Gesangliche der Rolle mehr in den Vordergrund rückt. Mit *Eyvind Laholm* als ritterlichem Stolzing, *Cäcilie Reich* oder *Elisabeth Feuge* als Eva, mit dem trefflichen *Adolf Vogel* als Beckmesser — gallig und boshaft, jedoch ohne jede Übertreibung! —, mit *Bender* oder *Weber* als Pogner und dem flotten David *Carnuths* braucht das Ensemble keine Vergleiche zu scheuen. — Im »Parsifal« bot neben *Pölzers* ausgezeichnetem Titelhelden und *Benders* tiefschürfender Wiedergabe

des Gurnemanz *Martha Fuchs* als Kundry eine erschütternde Leistung allergrößten Stils. Die blühende hochdramatische Stimme dieser begnadeten Sängerin befähigt sie sowohl, die schönste Gesangslinie zu führen wie auch die krassesten Akzente mit gleicher Eindringlichkeit zu bringen. Und im Spiel erschöpft sie diese schwierige Rolle restlos und überzeugend in allen drei Lebensstadien. Als Typus gehört sie noch dem heute fast ausgestorbenen Geschlecht der wirklichen Hochdramatischen an, die sich in letzter Zeit aus gesanglichen Gründen immer mehr und mehr einer lyrischeren Art des Singens hingegeben haben. Das Hochdramatische, wie wir es bei Martha Fuchs erleben, ist nicht nur eine Stimmfrage, sondern auch Sache der Einstellung, der geistigen und künstlerischen Haltung.

Auf Einzelheiten in der Wiedergabe auch der übrigen Wagnerwerke (Lohengrin, Tristan, Tannhäuser, Ring) ist hier nicht der Raum, näher einzugehen. Neben unserem ausgezeichneten Solistenensemble errang sich vor allem *Frida Leider* als Isolde und Brünnhilde Erfolge. Eine Freude war es, die unvergessene *Luise Willer* als Brangäne zu hören.

Mozart findet im Residenz-Theater den besten und natürlichsten Rahmen für die Grazie und Feinheit seiner Musik. Die Opern dieses Meisters sind in ihrer Wiedergabe hier nicht ganz gleichmäßig. Während »Figaro« und »Cosi fan tutte« in wahrhaft festspielmäßiger Weise gebracht werden — stilistisch und solistisch vortrefflich ausgeführt —, warten andere Werke, vor allem die »Zauberflöte«, auf eine Neuinszenierung, die kaum mehr länger hinausgeschoben werden kann. Glänzende Gesangsleistungen kann man im »Don Giovanni« *(Rehkemper, Feuge, Ranczak)* und in der »Entführung« *(Patzak, Kruyswyk)* hören. Zum erstenmal im Rahmen der Festspiele erschien das liebliche Jugendwerk »*Die Gärtnerin aus Liebe*«, das in der Neubearbeitung von Siegfried Anheißer durchaus allen Ansprüchen an Bühnenwirksamkeit gerecht wird — ganz zu schweigen von der unsterblichen Musik, die in manchen Teilen seinen Meisterwerken keineswegs nachsteht. (Über die Neubearbeitung haben wir anläßlich ihrer Erstaufführung im Januar dieses Jahres in der »Musik« berichtet.)

Die Gesamtleitung der Festspiele lag in der Hand des Generalintendanten *Oskar Walleck*. Den Löwenanteil der musikalischen Führung erhielt *Hans Knappertsbusch*, der besonders den »Parsifal« hervorragend ausgearbeitet und dirigiert hatte. Im übrigen teilten sich *Schmitz, Fischer* und *Tutein* in die musikalische Leitung. Die meisten Werke waren in der Regie vom Spielleiter *Kurt Barré* sicher und werkgetreu besorgt. »Lohengrin«, »Zauberflöte« und »Entführung« betreute *Alois Hofmann*, während die »Gärtnerin aus Liebe« und »Cosi fan tutte« unter der witzigen Spielleitung von *K. Seydel* herauskamen.

Oscar von Pander

DAS ZWICKAUER SCHUMANN-FEST

Die alte Tuchmacher- und Bergstadt Zwickau verband das Jubiläum ihres 800jährigen Bestehens mit einer großangelegten Feier des 125. Geburtstages ihres größten Sohnes *Robert Schumann*. Die Eröffnungsfeier, die im schönen alten Gewandhaus, dem jetzigen Stadttheater, stattfand, wurde durch Lautsprecher den Tausenden übermittelt, die sich auf dem Markt um das Schumann-Denkmal scharten. So hatten auch sie teil an der beschwingten, poesievollen Wiedergabe der »Frühlingssinfonie« durch die städtische Kapelle unter Musikdirektor *Barth* sowie an den packenden Ansprachen des Oberbürgermeisters *Dost* und des Reichsstatthalters *Mutschmann*, die Geschichte und Wesen

der Stadt feierten und ihrer treuesten Söhne, darunter selbstverständlich Robert Schumanns, gedachten. Schumanns künstlerischen und menschlichen Eigenwert verlebendigte dann Studiendirektor *Neugebauer* ausführlicher in gedankenreicher, von feinem Verständnis und warmer Begeisterung getragener Rede.

Wie ernst die Schumannstadt ihre Pflicht nimmt, das künstlerische Erbe des Meisters zu pflegen, erwies sie damit, daß sie seine leider vernachlässigte Oper »*Genoveva*« durch Künstler des Landestheaters Rudolstadt aufführen ließ. Trotz dramatischer Mängel, die im Buch liegen, bezauberte dieses Aschenbrödel durch seinen Reichtum an flüssiger, edel und volkstümlich erfundener Melodik, an echt Schumannschen Wendungen und an Wohlklang, der sich vor allem in den herrlichen Chören entfaltet. Durch kräftige Striche hatte Intendant *Egon Schmidt* die Handlung gestrafft und überwuchernde Lyrik beschnitten. Kapellmeister *Stumböck* und die Rudolstadt-Meininger Musiker und Sänger warben mit einer wohlvorbereiteten, sauberen Aufführung für das Werk, dessen sich nunmehr auch andere Bühnen annehmen sollten.

In einer *Gedenkfeier* am Schumann-Denkmal sprach Dr. *Ernst Michelmann*-Berlin über die Beziehungen zwischen *Schumann und Brahms.* Musikdirektor Barth feierte Schumann als *deutschen* Künstler und arbeitete seine Bedeutung fürs Neue Reich heraus. Dann riß im *Festsinfoniekonzert* GMD. *Carl Schuricht* Musiker und Hörer mit der einfühlsamen Wiedergabe der düster-leidenschaftlichen Manfred-Ouvertüre und der spannungsreichen d-moll-Sinfonie hin. *Ludwig Hoelscher* meisterte das Cellokonzert mit so sicherem Können und so bezwingendem Edelklang, daß man darüber die gefürchteten technischen Schwierigkeiten vergaß. Über diese schöne Leistung hinaus noch eine Steigerung zuwege zu bringen, gelang *Elly Ney* mit einer unvergleichlichen Wiedergabe des Klavierkonzerts: Das Zweiseelentum Schumanns, das träumerisch nach innen Gewandte und das davidsbündlerisch Vorwärtsstürmende, kam in ihrem Spiel herrlich zum Ausgleich.

Der vorletzte Tag des Festes begann mit einer Führung durch das *Schumann-Museum.* Sein Schöpfer und Direktor, *Martin Kreisig,* hat diese Weihestätte mit Entdeckerspürsinn und unermüdlicher Werbekraft aus kleinen Anfängen zu der wohl geschlossensten Sammlung wachsen lassen, die über einen Musiker, seine Familie und seine Freunde zusammengebracht worden ist. Für künftige Schumann-Forschung ist das Museum eine unentbehrliche Fundgrube. Die darauffolgende *Kammermusikalische Morgenfeier* stand wieder unter dem alles überstrahlenden Stern Elly Neys. Die »Kinderszenen«, von ihr mit fein abschattender Anschlagskunst schlicht und innerlich vorgetragen, konnten weder durch den Vortrag des Klaviertrios d-moll noch der Geigensonate d-moll, noch des Klavierquartetts in den Schatten gestellt werden, für welche Werke sich neben Elly Ney *Carl Freund* (der in letzter Stunde für Florizel v. Reuter einsprang), *W. Trampler* (Bratsche) und *L. Hoelscher* (Cello) mit gediegenem Können einsetzten. Am Abend vermittelte Kirchenmusikdirektor *Schanze* eine überlegen geführte, ausgezeichnet vorbereitete, im Chorischen wie Solistischen vorbildlich ausgeglichene Aufführung von »*Paradies und Peri*«. *Ria Ginster* und *Josef Witt* schöpften mit edler Gesangskunst und gestaltendem Vortrag ihre großen Aufgaben (Peri und Erzähler) aus; Luise Richartz, Irene Körner, Hans Kunz und Fritz Stöckert ließen im Einzel- und Mehrgesang Schumanns Melodielinien in ihrer bestrickenden Schönheit aufblühen. Dann wetteiferten der Leipziger Lehrergesangverein unter Prof. *Günther Ramin* und der Zwickauer Lehrergesangverein unter *Paul Kröhne* miteinander, »Männerchöre der Romantik«, darunter die bekanntesten von Schumann, zu wirkungsvollem Erklingen zu bringen. Eine von Johannes Schanze und *Paul Gerhardt* veranstaltete Abendfeier im Dom und die Hauptversammlung der Schumann-Gesellschaft schlossen die ereignisreiche Schumann-Woche ab.

Eugen Püschel

LÜBECKER ORGELTAGE 1935

Von den beiden alten Orgeln, die den Ruhm Lübecks als Orgelstadt begründeten, stand für die »Orgeltage« am 2./3. August nur die Totentanzorgel in St. Marien zur Verfügung. Die andere, die als unbeachtete Seitenorgel in St. Jacobi die Jahrhunderte überdauert hat, wird augenblicklich nebst der Hauptorgel dortselbst gründlich überholt. Dieser Ausfall eines wesentlichen Instrumentes führte leider zu einem uneinheitlichen Aufbau des Gesamtprogramms, da man für das Eröffnungskonzert an seiner Statt die Domorgel wählte. Die Domorgel, die 1895 gebaut wurde, entspricht mit dem geballten Klangbild ihrer vielfach doppelt labierten Pfeifen und ihrer ungünstigen raumakustischen Aufstellung gerade jenem Orgeltyp, von dem sich die Orgelbewegung seit Schweitzer abgewandt und den auch der Orgelbau durchweg überwunden hat. Da Lübeck in *Karl Kemper* einen Orgelbaumeister besitzt, der eine Jahrhunderte alte handwerkliche Familientradition wahrt und als meisterhafter Intonateur in ganz Norddeutschland einen Ruf hat, (*er* und nicht H. H. Jahnn intonierte die Arp Schnitger- und die Klopstockorgel in Hamburg — wer die Bedeutung des Intonierens gegenüber der Mensurberechnung kennt, wird das zu würdigen wissen), sollte der Gedanke eines neuen Orgelwerkes für die schöne Domkirche doch schon längst nahegelegen haben! — Das Programm, das Prof. *Fritz Heitmann* spielte, war ausschließlich Bach gewidmet und brachte in musikalisch und psychologisch vortrefflichem Aufbau das Präludium mit Fuge in h-moll, in D-dur und die Passacaglia, dazwischen fünf Orgelchoräle des Meisters, die sämtlich, trotz der wenig ansprechenden Orgel, die hervorragende Technik des Berliner Domorganisten bezeugten.

Ein Kammerkonzert vereinte am Nachmittag des zweiten Tages die einheimischen und auswärtigen Gäste im Remter des ehemaligen St. Annenklosters. Es waren wieder nur Werke des Thomaskantors, die in dem feingliedrigen doppelschiffigen Kreuzgewölbe erklangen. *Hugo Distler* bot am Cembalo Proben seiner virtuosen Kunst: die Partita G-dur gestaltete er frisch und abwechslungsreich registriert, die herrliche Sonate G-dur für Pedalflügel mit der reinen Volksliedthematik ihres ersten Satzes litt leider unter dem unverhältnismäßig starken Geräusch der Pedalabstrakten. Die Übertragung eines reinen Orgelwerkes, Toccata, Adagio und Fuge C-dur, auf das Pedalcembalo vermochte absolut nicht zu überzeugen und scheint nicht nur im Hinblick auf die Fülle cembaloeigener Literatur völlig abwegig. Außerdem hörte man das Trio aus dem »Musikalischen Opfer«, eine der abgeklärtesten Formen bachischer dreistimmiger Kammermusik, und die Violinsonate Nr. 2 A-dur.

In der abschließenden Abendmusik auf der Totentanzorgel in St. Marien wurde den Hörern das einzige innere Erlebnis der diesjährigen Orgeltage zuteil. Auf der spätgotischen Orgel aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, die mit ihren 32 kristallklaren Stimmen für das polyphone Spiel in Solo- und Plenobesetzung wie kaum eine andere geschaffen ist, spielte *Walter Kraft* drei Choralfantasien von Franz Tunder, Vincent Lübeck und einem unbekannten norddeutschen Meister der gleichen Zeit, glaubenstiefe und inhaltreiche Werke der klassischen alten Variationskunst, die der junge Bach im Jahre 1704 auf dieser selben Orgel durch Dietrich Buxtehude, dessen sterbliche Reste jetzt in der Kapelle unter der Orgel ruhen, kennenlernte. Unter Walter Krafts hingegebenem Spiel entfaltete sich die überzeitliche Schönheit der langen, großangelegten und kontrapunktisch wundervoll ziselierten Fantasien zu einem unvergeßlichen Eindruck. Zwei Kantaten von Buxtehude und Nic. Bruhns für Sopran, Streicher und Orgel, die auf der kleinen normalgestimmten Chororgel dargebracht wurden (die Totentanzorgel steht einen Ganzton über Normalstimmung), waren wertvolle vokale Einschübe. — Diese Feierstunde an der durch eine große Überlieferung geweihten Stätte verlieh den Lübecker Orgeltagen Sinn und tiefere Bedeutung. *Rudolf Scharnberg*

RHEIN-MAINISCHES MUSIKFEST IN NAUHEIM

JUNGE KOMPONISTEN AUS DEM RHEIN-MAIN-GEBIET

Zum erstenmal veranstaltete Bad Nauheim ein rhein-mainisches Musikfest, das nun alljährlich wiederholt werden soll. Aus hundert eingereichten Arbeiten hatte der Werkprüfungsausschuß unter Leitung von Prof. Dr. *Unger*, Köln und *Bruno Stürmer*, Kassel, 16 Komponisten ausgesucht (darunter 8 Uraufführungen), die in drei Konzerten, zum Teil allerdings nur stückweise aufgeführt wurden. So erfreulich diese ernsthafte Bemühung um junge Komponisten auch ist, so bleibt doch der Wunsch offen, daß das zeitgenössische Musikschaffen mehr als bisher im Rahmen der großen winterlichen Konzerte zu Wort kommt. Das erste Orchesterkonzert brachte unter sieben Werken vier neue, von denen vor allem zwei stärkere Beachtung verdienen. Eine Sinfonie für Streichorchester des jungen Frankfurter *Helmut Backé*, von der man den letzten Satz hörte, sucht mit eigenwilliger Kraft neue Ausdrucksformen und verrät ein starkes sinfonisches Talent, das vor allem noch in der Technik des Orchestersatzes der Ergänzung bedarf. Von der schon bekannteren *Johanna Senfter*, Oppenheim, hörte man ein Werk für hohe Stimme und Orchester »Unsterblichkeit«, op. 68, in dem sie ihren großen Lehrmeister Max Reger nicht verleugnet und durch ihre saubere Schreibweise und echte Musizierfreude ungemein gewinnend wirkt. Einen starken äußeren Erfolg fand eine Musik für Klavier und Orchester von dem Frankfurter Opernkapellmeister *Arthur Grüber*, eine typische Kapellmeistermusik, die sich mit Klangeffekten den Erfolg holt. Von dem heute in Hamburg wirkenden geborenen Frankfurter *Hans F. Schaub* spielte das Kurorchester eine liebenswürdig und unbeschwert fließende Gelegenheitskomposition »Abendmusik für Orchester«. Eine »Sinfonietta b-moll für Bläser«, op. 51, von *Walter Zachert*, Mainz, von der zwei Sätze uraufgeführt wurden, ist eine in der Instrumentation und der Art des Satzes orgelmäßig wirkende instrumentale Originalität. Die Variationen über ein Thema aus der Zauberflöte von *Werner Trenkner*, Oberhausen, op. 19, wirken vor allem durch die echte Musizierfreude sympathisch, ein Werk von *Phil. Mohler*, Landau, hat kaum eigenes aufzuweisen. *Ria Ginster* war eine überragende Interpretin der Gesangswerke und das Kurorchester setzte sich unter Generalmusikdirektor *Walter Stöver* mit viel Idealismus für die Werke ein.

Vielgestaltig war die Auslese des Musikfestes an Kammermusik. Das erste Kammerkonzert wurde mit dem Streichquartett g-moll von dem früh verstorbenen *Lothar Windsperger* eröffnet. Das groß angelegte, nicht ganz ausgeglichene Werk erreicht in dem fast orchestral wirkenden 2. Satz seinen Höhepunkt, birgt im Larghetto Klänge von überirdischer Schönheit und rafft nach einigen schwächeren Momenten im letzten Prestissimo alle Spannung zu einem wirkungsvollen Finale zusammen. Ein Liederkreis von *Michel Rühl*, Mainz, sind geschmackvolle Illustrationen zu Gedichten von Ruth Schaumann, die mit einer überlegenen Gestaltungskraft von Ria Ginster aus der Taufe gehoben wurden. Ein ebenfalls uraufgeführtes Trio von *Heinz Irsen*, Köln, ist eine rhythmisch interessante Arbeit, die aber in der inhaltlichen Potenz noch starke Schwächen aufweist. Auch die »Romantischen Skizzen für Klavier« von *Hans Kracke*, Frankfurt, gehen kaum über das Niveau guter Schülerarbeiten hinaus. Eine der besten Arbeiten des Musikfestes ist das Streichquartett von dem jungen Frankfurter *Kurt Hessenberg*, das aus echter Musizierfreude geboren, starke gestalterische Kräfte spürbar werden läßt. Ebenbürtig daneben steht ein Streichtrio d-moll von *Joh. Friedr. Hoff*, Frankfurt,

mit dem das letzte festliche Konzert des Musikfestes eröffnet wurde. Es ist ein eigenwilliges, etwas spröde wirkendes Werk, in dem die Kontraste sich oft hart stoßen. *Heinz Schröter*, Frankfurt, spielte als eigenes Werk fünf Etüden für Klavier, ein ganz aus dem Pianistischen und dem Instrument entstandenes Werk, in dem der Pianist eine bravouröse Technik und virtuose Brillanz bewies. Von *Hans Oscar Hiege*, Mainz, hörte man eine liebenswürdige Kammersuite. *Josef Knettel*, Bingen, hat eine Anzahl Lieder von Stefan George vertont. Zum Schluß des zweiten Kammerkonzertes hörte man ein schon bekannteres Streichquartett von *Hans Fleischer*, Wiesbaden, ein ausdrucksvolles Werk, das zwar kaum eigene Wege geht, aber ein sauberes Arbeiten verrät. Das *Lenzewski-Quartett*, Frankfurt, und das *Mainzer Streichquartett* bewältigten die gewiß nicht leichte Aufgabe, nur neue Werke aus der Taufe zu heben, mit anerkennenswerter Sicherheit. — Auch das Kurorchester nahm in seiner Weise teil am Musikfest und spielte in seinem üblichen Konzert im Kurgarten Werke von *Rio Gebhardt*, Heilbronn, *Julius Klaas*, Darmstadt, *Willi Bauermann*, Offenbach, *Hans Winderstein*, Bad Nauheim, *Max Kämpfert*, Frankfurt, *Hermann Hanstein*, Friedberg, *Lorenz Müller*, Bad Nauheim, *Willy Aletter*, Bad Nauheim und *Willy Damrow*, Bad Nauheim.

Adolph Meuer

BACH'SCHE MUSIK WURDE VOLKSERLEBNIS

Der Anteil des Reichssenders Leipzig am Bach-Jubiläumsjahr

Bei der umfassenden Pflege, die Bachs Schaffen im Reichssender Leipzig gefunden hat, die sich rein äußerlich durch die große Anzahl der Sendungen ausspricht, ist es bedeutsam, am Ende dieser Sendungen feststellen zu können, mit welch starker Anteilnahme die Hörer Bachs Werke aufgenommen haben. Es ist nicht eine einzige Beschwerde über ein Allzuviel an Bach-Sendungen eingegangen. Es wurden von Anfang des Jahres 1935 bis Ende Juli 83 rein musikalische Sendungen und 9 aktuelle Sendungen und Hörspiele gebracht. Aufgeführt wurden insgesamt 131 verschiedene Werke Johann Sebastian Bachs, darunter:

30 Orgelwerke,
13 Oratorien, Messen und Kantaten,
12 Werke für Orchester oder Soloinstrumente mit Orchester,
6 Kammermusikwerke,
16 Klavier- und Cembalo-Werke (darunter an zwei Abenden das »Wohltemperierte Klavier«) und
54 Choräle und Choralvorspiele.

Zum Abschluß und im Rahmen des Reichs-Bachfestes wurden mit den künstlerischen Mitteln des Reichssenders (Leipziger Sinfonie-Orchester unter Generalmusikdirektor *Hans Weisbach)* in der Thomaskirche »Die Kunst der Fuge« in der Graeserschen Bearbeitung, am Karfreitag mit eigenen Mitteln als Reichssendung die »Matthäus-Passion« und zu Bachs Todestag als Reichssendung »Die Kunst der Fuge« aufgeführt. Verschiedene Sendungen wurden auf französische, holländische, italienische, japanische, polnische, spanische, schweizerische und nord- und südamerikanische Stationen übertragen.

DIE GROSSEN MEISTER DER MUSIK

Mit den Biographien geht es wie mit der Geschichte: je stärker sich Wandlungen des Geistes, der Politik, der völkischen und geistigen Kräfte, von denen sie getragen werden, vollziehen, um so mehr ändert sich auch — bald erweiternd, bald ergänzend, bald von Grund auf neue Erkenntnisse schaffend, mitunter auch schon gewonnene Urteile wieder bestätigend — das geistige Bild der Persönlichkeiten selbst. Es ist wie bei einer Wanderung: wir erblicken eine Landschaft, weiterschreitend, von einem andern Berggipfel aus, und schon erscheinen uns neue Konturen, neue Verhältnisse von Licht und Schatten, vielleicht ein — relativ — grundlegend neuer ästhetischer und erlebnismäßiger Eindruck. Das wird um so ergebnisreicher, weitreichender sein, je größer die Persönlichkeit ist, die wir sehen. An Hand neu erschienener Biographien wollen wir einige große deutsche Musiker herausgreifen, deren Bild sich so, gegenüber dem Maßstab der Vorkriegszeit teilweise, in Einzelbeziehungen gewandelt hat, teilweise auch neue Perspektiven und Gegenwartsbedeutung erhalten konnte.

ANTON BRUCKNER

Der gründliche Läuterungsprozeß, der die musikgeschichtliche und, noch mehr, die geistesgeschichtliche Einschätzung von Anton Bruckners Schaffen geklärt hat, kann heute als abgeschlossen betrachtet werden. Wenn eine neue Bruckner-Biographie erscheint, die Leben und Schaffen umfassend darstellt, so kann es sich nur noch darum handeln, wie in einem Brennspiegel die gewaltige, durchaus selbständige und in bestimmtem Sinne wieder fast mystisch das Reich der Musik krönend ergänzende Erscheinung Bruckners von einem feststehenden Ergebnis der Erkenntnis aus synthetisch zu erfassen.

In der Akademischen Verlags-Gesellschaft, Athenaion-Verlag, Wildpark-Potsdam, ist vor kurzem, in der Reihe der »Großen Meister der Musik«, ein neuer Band »*Anton Bruckner*« von *Rudolf Haas* erschienen, dem Leiter der Musikabteilung der Wiener Nationalbibliothek. Es ist beste Wiener musikwissenschaftliche Schule, die Haas vertritt; die stilkritische, den Entwicklungszusammenhängen nachspürende Methode vereint sich mit der Eingliederung der dabei gewonnenen Ergebnisse in die größere Perspektive der Persönlichkeitsbedeutung Bruckners. Hervorgehoben sei, daß Haas auch, soweit in der gedrängteren Behandlung des Stoffes möglich, überall die wichtige Frage der verschiedenen Fassungen der Sinfonien, den Urtext aufhellt, ein in der letzten Zeit für die Bruckner-Wiedergabe bedeutungsvoll gewordenes Kapitel. Der selbständige Wert der frühen Kompositionen Bruckners (vor den großen Sinfonien) wird erkennbar. Es sind keine »Anfänger«-Werke, Schülerarbeiten, sondern nur Frühwerke, die etwa die gleiche teils zeitgebundene, aber auch schon persönliche Wesensrichtung ausprägende Entwicklungsbedeutung haben, wie bei Wagner die Opern vor dem »Tristan« und »Ring«. Sehr schön deutet Haas den Zusammenklang (oder man will auch: die eigentümliche Gegensätzlichkeit) von Sinnenhaftigkeit und höchstem metaphysischen Aufschwung bei Bruckner; Gottesminne, die, wie bei den alten deutschen Mystikern, einem Seuse, Böhme, Meister Eckhart, »vom Trunke eines himmlischen Weines trunken ist«. Im tiefsten aber ist Bruckner, über alle konfessionelle Bindung hinaus, deutscher Künstler gewesen, daher »die ungestüme, trunkene Liebe von Deutschen an diesem Meister, ebenso wie die Zurückhaltung anderer Nationen«.

FRANZ SCHUBERT

Ähnlich wie die Bruckner-Biographie faßt auch ein neues Werk über Franz Schubert (im gleichen Verlag erschienen) das Schubert-Bild der Gegenwart zusammen. Hier ging es nicht zuletzt darum, Einzeluntersuchungen, die in der letzten Zeit, angeregt auch durch das große Schubert-Jahr 1928, herausgekommen sind und bereits manche Einseitigkeiten, ja Verfälschungen in der Bewertung des Menschen und Künstlers beseitigt haben, einmal zur Gesamtperspektive zu runden. Die Stellung Schuberts in seiner Zeit, seine Bedeutung für die Weiterentwicklung der Musik und schließlich die überzeitliche Erscheinung in Klang und Wesen der Musik, der Begriff »Franz Schubert«, mußte aus dem Empfinden der Gegenwart Gestalt gewinnen. *Walter Vetter*, der Musikwissenschaftler, der diese Aufgabe übernommen hat, läßt ebenso warmherzig wie im einzelnen stilkritisch und in entwicklungsgeschichtlicher Betrachtung vorgehend dieses Schubert-Bild unserer Zeit klare Umrisse gewinnen.
Noch immer mag jene Schubert-Legende vom »Schwammerl« bei vielen heimisch sein, vom feuchtfröhlich verbummelten Schubert, der nebenbei auch eine recht stattliche Zahl herrlicher Werke sorglos aus sich herausmusizierte. Demgegenüber wird hier nochmals ersichtlich, wie Schubert einer der sorgfältigsten, unermüdlichsten Arbeiter an sich selbst war, wie seine erstaunliche Fruchtbarkeit auf allen Gebieten auch einem rastlosen Drang nach Vervollkommnung, Neugestaltung galt. Er war ein Künstler, der neben dem Göttergeschenk des Genies auch die zweite wichtige Gabe besaß: den Fleiß. Die verschiedenen Entwicklungskräfte, mit denen Schubert verbunden war und mit denen er sich auseinandersetzte: auf der einen Seite die Linie Haydn-Mozart, auf der anderen die Kunst Beethovens, dann der Boden der Volksmusik — ja selbst eine Nebenbeziehung zu Rossini, dem Abgott der damaligen Tage, kommen in Frage. Notenbeispiele und wertvolles Bildmaterial tragen dazu bei, dieses Werk über Schubert zu einer der besten Neuerscheinungen über den großen Meister zu machen.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Das Bach-Schütz-Händel-Jahr hat vor allem eine Reihe neuer Arbeiten über Bach gebracht, von denen einige auch die riesenhafte überzeitliche Erscheinung nochmals in ihren ideellen Tragkräften, in allgemeiner Schau vom Blickpunkt der Gegenwart aus durchdringen. Auch die Monographien-Reihe der »Großen Meister der Musik«, in denen die Arbeiten über Bruckner und Schubert erschienen sind, hat sich mit einem solchen Band beteiligt. Die neue Arbeit von *Rudolf Steglich*, dem Erlanger Musikwissenschaftler, verdient Beachtung, weil sie überall zu den Grundkräften der Bachschen Musik vordringt und vorzudringen sucht. Steglich behandelt nicht nur die wichtigen Fragen der Interpretation der Werke Bachs, des konstruktiven Aufbaues der Linie und Polyphonie, der Bindung von Form- und Ausdruckselementen usw. (wobei er vorwiegend von der Sievers-Rutz-Beckingschen Typenlehre ausgeht), sondern er verankert die Kunst Bachs auch im Weltbild der Zeit. Diese wurde von der Leibnizschen Philosophie beherrscht, der Monadenlehre, deren Spiegelbild, deren Weltgefühl Steglich in der Musik Bachs findet, die höchster Ausdruck ihres Zeitalters ist. Von der kleinsten in sich geschlossenen Einheit aus ist alles auf eine große, umfassende Einheit bezogen: das Bleibende, Ewige, Gott. (Leibniz nannte die Musik einmal »sozusagen einen Spiegel der möglichen Veränderungen in der Welt«.) Jedoch nicht in einem beschaulichen, statischen Sinne gemeint, sondern als eine Bewegung, eine unaufhörlich strömende Kraft. Der »Weltoffenheit« Händels stellt schließlich Steglich den nach innen gewandten Klang der Musik Bachs, den »Jesusgrundklang«, gegenüber. Jeder, der sich um die Kunst Bachs, um den Geisteswert Bach ernsthaft bemüht, wird so aus Steglichs Arbeit Gewinn schöpfen können.

Max Broesike-Schoen

»HEIDE- UND KINDERLIEDER« IM SPIEGEL DER KRITIK

Vor einiger Zeit besprach *Rudolf Bilke* in der „MUSIK“ 12 Heide- und Kinderlieder von *Hans Lührs*. Dem Verlag Bote & Bock, Berlin, gefiel diese Kritik nicht. In seinem Reklamehausblatt „Der Aufstieg“ konnte man daraufhin lesen, daß eine amerikanische Musikzeitschrift das Werk sehr gelobt hat. Daß diese Zeitschrift ausschließlich jüdischen Interessen dient, verschweigen die Herren B. & B. natürlich. Dafür besitzen sie die Geschmacklosigkeit, ihren Komponisten Lührs damit zu trösten, daß es Mozart und Beethoven mit ihren zeitgenössischen Splitterrichtern auch nicht besser gegangen sei. Der Ausdruck Splitterrichter ist bekanntlich dem Neuen Testament, das die Herren von der Verlagsleitung B. & B. offenbar nicht kennen oder ignorieren, entnommen. Der Splitterrichter sieht den Splitter in seines Bruders Auge, aber nicht den Balken in seinem eigenen. Da Rudolf Bilke weder Heide- noch Kinderlieder komponiert hat, fällt diese alberne Behauptung auf die Herren B. & B. zurück. Daß sie mit ihren Propagandamethoden dem Komponisten Lührs einen Bärendienst erwiesen haben, beweist die ausführliche Begründung der Ablehnung der Lieder durch unseren Mitarbeiter.

Die Schriftleitung

Hans Lührs nennt seinen in jüngster Zeit erschienenen Liederkreis: »Zwölf Heide- und Kinderlieder«. In einem der von ihm selbst verfaßten Gedichte ist tatsächlich von der Heide die Rede (»In der weiten braunen Heide«). Andere Gedichte schließen sich an Bilder an, die der Heide und ihrem Leben entnommen sein *können*, obwohl das nicht unmittelbar zum Ausdruck kommt. Ein anderer Teil hat mit der Heide gar nichts zu tun. Äußerlich nichts und innerlich erst recht nichts. Nach Lührs singt beispielsweise ein Heidebursche: »Du bist die schönste Blume, so rein, so zart« — so ähnlich hat schon Heinrich Heine selig irgend eine Geliebte bedichtet — »das wilde, heiße Leben ist hart, so hart. Ich will dich wohl behüten in meinem Arm. Du liegst an meinem Herzen so gut, so warm« (sic!). Und weiter: »Ein wunderhelles Glühen, du Stern aus lichten Höhn, muß alles rein erblühen und still vergehn«. Diese Reimerei ist dem Sinn nach reichlich schwer zu verstehen. Und sowas soll ein Heidejunge singen? Selbst wenn er ein bißchen gefühlvoll veranlagt sein sollte, solch rührseliges, verworrenes Zeug sagt er bestimmt nicht. Unsere deutschen Heidejungen haben ein anderes Empfinden und eine andere Art, sich auszudrücken. Ein anderes Beispiel: »Wenn müd und still der Tag sich schlafen legt, komm mit, mein Schatz, komm mit.« So fängt das Liedchen ganz nett an; aber dann der Kehrreim: »Der Abend kommt so still und leis, ein Sternlein fiel auf weiter Reis'. Die Nacht ist wie ein tiefer See, versunken alles Weh.« Solche Ergüsse leistete sich früher einmal die Familienblattlyrik. Wenn man so etwas unserer Jugend, der Jugend von heute, die von strahlender Lebensfreude erfüllt ist, vorsingt, man wird ausgelacht. Klein Antje, dem Heidekind, singt Hans Lührs sehr niedlich und kindlich den Kehrreim vor: »Das Bienchen macht summ, summ, der Bär, der macht brumm, brumm.« Vorher aber trägt er ihr — frei nach Lenau — vor: »Die Lerche steigt an ihrem Lied so selig in die Höh'.« Klein Antje wird Augen machen! Hans Lührs kann sich darauf berufen, daß es Lieder und Stücke

gibt, die das widerspiegeln, was Erwachsene als Kindheitserinnerungen in sich tragen, ohne also für Kinder bestimmt zu sein, Beispiel Schumanns »Kinderszenen«. Von der Art aber sind Lührs Gedichte keineswegs. Sie *suchen* den kindlichen Ausdruck, aber sie finden ihn nur in ganz wenigen Versen. Es entsteht ein Mischmasch von Kindlichkeiten und süßlichen Reflexionen eines jugendfernen Betrachters.

Und die Musik? Lührs schreibt für die Gesangsstimme sehr einfache, mitunter ganz nette, häufiger aber äußerst gemeinplätzige Melodien. Es ist etwa die Melodik des alten, abgetanen Schulliedes, vermischt mit sentimentalen Schlagerweisen. Leicht möglich, daß diese Melodik auch heut noch Liebhaber findet. Nun setzt Hans Lührs zu dieser Melodik eine Harmonik, die zu der Struktur der Gesangsweisen im krassesten Gegensatz steht. Beispiel: Das zweitaktige Vorspiel zu einem *F-dur*-Liedchen einfachster Art ist so gebaut: Es steht in *f-moll.* Die rechte Hand spielt f-moll, As-dur, c-moll, dann einen großen Septimenakkord auf d (d, fis, cis), Sextakkord auf c (als Dominant), f-moll. Die linke Hand bringt zu den Akkorden der rechten immer einen Klang, der zum oberen im Verhältnis wie Subdominante zur Tonika steht. Derartige Funktionskombinationen sind keineswegs unmusikalisch, die impressionistische und polytonale Musik sind voll davon. Aber was hat diese Satzweise mit Kinderliedern, so wie sie Hans Lührs sprachlich und melodisch geformt hat, zu tun? Diese Beziehungslosigkeit zwischen Melodik und Harmonik ist in fast allen Liedern vorhanden. Manchmal wird sie episodisch aufgegeben. Das fällt dann aber wieder so platt aus, daß man über diese Milderungsformen erschrickt. Lührs liebt Durchgangsnoten; diese wendet er in einer Weise an, die einem schwer auf die Nerven fällt. Lührs hat auch ein »Landsknechtslied« zwischen die Heide- und Kinderlieder eingeschoben. Er läßt die Landsknechte von Walhall singen. So etwas haben die wirklichen Landsknechte bestimmt nicht getan. Sie haben den heiligen Georg, ihren Patron, und Mirjam, die reine Magd, angerufen. Trotzdem könnte man das Lied textlich und musikalisch annehmen. Aber im Kehrreim leistet sich Lührs wieder etwas Seltsames. Mit einem frischen Sextensprung singen die Landsknechte: »Hoheiho!« Fortissimo natürlich. Das Klavier zittert dazu *pianissimo* Mendelssohns »Lebe wohl« aus dem Liede: »Wer hat dich, du schöner Wald«. Hans Lührs weiß nicht oder hat bei der Niederschrift der Lieder nicht gewußt, was »Stil« ist. Stil führt zu Einheit und Geschlossenheit. Diese Eigenschaften fehlen den Heide- und Kinderliedern gänzlich. Und darum erfüllen sie einen wesentlichen Anspruch, den man an Kunstwerke stellen muß, nicht. Solch unkünstlerisches Neben- und Durcheinander traf man vor nicht zu langer Zeit bei den Werken, die auf der Ischler Operettenbörse gehandelt wurden, worin die seichteste Schlagermelodik mit einem interessant sein wollenden Überguß von Opernharmonik und instrumentalem Opernkolorit eines gewissen Stils aufgeputzt wurde. Produkte geschäftstüchtiger Gerissenheit und Bluffpraxis.
Die Kritik der Heide- und Kinderlieder ist keine Kritik des Komponisten Lührs überhaupt. Es kann sein, daß Hans Lührs, der noch jung sein soll, besseres geschrieben hat und lernen wird. Das steht hier nicht zur Debatte. *Rudolf Bilke*

Die Gesetze der Moral

sind auch die Gesetze der Kunst.

Robert Schumann (Dahms, S. 101 II, 170.)



Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde

Im Berichtsmonat trat die Arbeit der *Abteilung Musik* der Amtsleitung in Form einer Pressekonferenz besonders hervor. Der Abteilungsleiter, *F. W. Herzog,* entwickelte die Grundsätze und die nächsten praktischen Arbeitsvorhaben der NS-Kulturgemeinde auf dem Gebiet der Musik. Ein außerordentlicher Bericht über diese Besprechung findet sich an anderer Stelle dieses Heftes.

Die Arbeit der Abteilung *Theater,* die schon zur Reichstagung in Düsseldorf im Juni d. J., der deutschen Theaterwelt einen ausführlichen Spielplanvorschlag von weit über 100 ausgewählten Werken gegenwärtiger Dichter aus allen Gruppen des dramatischen Schaffens vorlegen konnte, hat sich überraschend stark ausgewirkt. Die im Laufe dieses Monats bekanntgegebenen Spielplanentwürfe der deutschen öffentlichen und privaten Theater zeigen, daß die Ratschläge der NS-Kulturgemeinde allgemeine Beachtung finden und weitgehend befolgt werden. Der Spielplanvorschlag der NS-Kulturgemeinde enthält u. a. 20 Werke lebender Dichter, die zur Uraufführung vorgeschlagen wurden. Bereits die heute gegebene, noch unvollständige Übersicht über die Arbeit der deutschen Theater läßt erkennen, daß wenigstens 12 davon an mindestens einer Bühne uraufgeführt werden. Auch die von uns im vorigen Jahr mit Erfolg herausgestellten Werke, die den übrigen Teil des Spielplanvorschlages ausmachen, setzen zum größten Teil ihren erfolgreichen Weg über die deutschen Bühnen fort. — Es ist ein erfreuliches Zeichen von der wirksamen Durchdringung des deutschen Theaterlebens mit nationalsozialistischem Gedankengut, daß die Vorschläge der nationalsozialistischen Kulturorganisation so weitgehende Verwirklichung finden.

Die Abteilung *Bildende Kunst* nimmt tätig an der Ausgestaltung einer ganzen Reihe von Ausstellungen der NS-Kulturgemeinde im ganzen Reich teil. Auf der Ausstellung »Deutsche Graphikschau«, die in dem Ausstellungsgebäude der NS-Kulturgemeinde in Berlin so großen Anklang fand, hat die NS-Kulturgemeinde eine ganze Anzahl von Ankäufen vorgenommen. Die angekauften Werke sollen der Verschönerung der Diensträume oder der Verteilung an die Mitglieder des Kunstringes dienen.

Die kunsthandwerkliche Ausstellung »Deutsche Spitzenschau« wurde wegen des guten Besuches, besonders durch Schulen und Frauenschaft, bis Mitte September verlängert.

Aus der Arbeit der Gaue ist besonders die *Tagung des Gaukulturamts Schleswig-Holstein,* verbunden mit der Gaudienststelle der NS-Kulturgemeinde, hervorzuheben. Die Tagung gab einen geschlossenen Überblick über die im Kulturleben des Gaues führende Stellung der Nationalsozialistischen Kulturgemeinde und ihre enge Zusammenarbeit mit allen in Betracht kommenden Ämtern der politischen Leitung der Partei und der Behörden. Besonders die Volkstums- und Heimatpflege hat in Schleswig-Holstein große Erfolge zu verzeichnen.

MUSIKARBEIT UND ÖFFENTLICHKEITSWIRKUNG

Als es gelungen war, durch die aufklärende und erzieherische Arbeit der nationalsozialistischen Bewegung das Volk in seinem Empfindungsleben, in seiner Gedankenwelt und in dem Verhalten der einzelnen Volksgenossen zueinander in eine geschlossene und

innerlich wie äußerlich gleichgerichtete Gemeinschaft umzuformen, da mußte sich diese neue Gemeinsamkeit, die allmählich im gesamten öffentlichen und privaten Leben ihren Ausdruck finden wird, sich auch auf dasjenige Organ öffentlichen Wirkens ausdehnen, das wie kein anderes das genaue Spiegelbild der Meinungen und Empfindungen der großen Menge der Volksgenossen ist — oder doch sein sollte: die Presse. Man weiß, daß die Presse dies Spiegelbild auf Grund unterirdischer und unkontrollierbarer Einflüsse nicht war. Die Beseitigung dieser Einflüsse, die die Zeitungswelt bis dahin in ihrem Wirken bestimmt hatten, hat naturgemäß zunächst eine große innere und äußere Unsicherheit zur Folge gehabt, da Männer, die bisher am Gängelbande solcher privaten und volksfremden Interessen geführt wurden und zudem der Nationalsozialistischen Partei fernstanden, mit der neuen Freiheit nichts anzufangen wußten. Sie versuchten ihre Unsicherheit dadurch zu überwinden, daß sie nur noch zu schreiben, zu kommentieren, zu erklären wagten, was von den führenden Männern der Partei und des Staates ohnehin gesagt, geschrieben, kommentiert und erklärt wurde. So setzte sie sich selbst dem Vorwurf der Gleichförmigkeit, der »Uniformität« aus. Und diese Gleichförmigkeit war um so größer, als die Stellen der Kunstkritik in diesen nichtparteiamtlichen Zeitungen nach wie vor mit Männern besetzt sind, die in ganz anderer Zeit aufwuchsen und sich in der langgewöhnten und unter Umständen durch Jahrzehnte geübten Methode der Behandlung künstlerischer Probleme nicht umzustellen vermochten.

So steht die Kunst- und Kulturkritik im allgemeinen den neuen Problemen, die nun plötzlich an sie herantreten, ratlos gegenüber. Das wurde bisher in keinem Falle so deutlich wie gelegentlich der *Reichstagung der Nationalsozialistischen Kulturgemeinde in Düsseldorf.* In erster Linie trat diese innere Unsicherheit zutage gegenüber den neuen Fragen, die die Musikabteilung der NS-Kulturgemeinde durch die Werke, die sie auf der Reichstagung aufführen ließ, zur öffentlichen Aussprache gestellt hat. Ein Oratorium, wie »Einer baut einen Dom« von *Dransmann-Holzapfel*, das zwar wie jedes Oratorium religiösen Charakter hatte, aber nicht konfessionell gebunden war, sondern seine religiöse Kraft aus den neuen Empfindungen und Hoffnungen herleitet, die nur aus dem Begriff und Inhalt des »Mythus« zu verstehen sind — ein solches Werk stellte selbstverständlich die Musikkritik vor ganz neue Aufgaben. Das gleiche galt für *Mauricks* Oper *»Die Heimfahrt des Jörg Tilman«*, in der gemäß dem Bestreben, im Schauspiel, im angeschauten Spiel zu einer kultischen Darstellung der neuen Lebensinhalte zu kommen, der Versuch gemacht wurde, durch entsprechende Einschaltung von Chören die Gemeinschaft des Volkes selber in der Oper kultisch handeln zu lassen. Da diese Kritik in der ihr eigenen Uniformität fördernden Unsicherheit in solchen schwierigen Fällen, die vor völlig neue Aufgaben stellen, weder die Verneinung noch die Bejahung wagt, so entsteht die charakteristische Form des »Wenn auch so doch«. So wird jede Behauptung in einem Nachsatz wieder zurückgenommen, und es wird der Eindruck einer lächerlichen und völlig überflüssigen Diplomatie erweckt, in der einerseits ein vielleicht schwaches Empfinden für eine gelungene und altgewohnte Regeln über den Haufen werfende Neuheit und andererseits die Angst vor einem Verlust altbewährter und für sicher gehaltener bequemer Maßstäbe einen faulen Kompromiß miteinander eingehen. Das allgemeine und sachliche Urteil, das über die musikalischen Aufführungen der Reichstagung abgegeben wurde, ist an dieser Stelle bereits ausführlich besprochen worden. Aber es lohnt sich, das Wesen solcher Kritik auch einmal von der psychologischen und technischen Seite her zu beleuchten. Auf Grund des eben geschilderten Verfahrens entsteht dann beispielsweise folgende Besprechung: »Mauricks technisches Können in Ehren, wir begrüßen das formale und technische Können . . . *das alles aber besagt nichts*, wenn die Oper einer inneren Gehaltsprobe nicht standhält. Was wir er-

leben, ist das ... Geschick irgendeines Einzelnen, nirgends *aber* ... ist Erlebnis aus der Gemeinschaft ... *So sehr aber* die Choreinlagen einer »Gemeinschaftsoper« entgegenkommen, *so sehr* verlocken sie *auch* zu kollektivistischer Deutung, *womit wir nicht behaupten wollen*, daß vom Chor her der neuen Oper keine frischen Kräfte zugeführt werden können ... Eindruck einer äußerst kühnen, *aber* unmöglichen Stilvermengung, der man auch nicht im Experiment das Wort reden kann«.

Man pflücke aus diesen verschämten Wendungen und wendigen Floskeln einmal das tatsächlich Gesagte heraus und nagele den Verfasser auf seine Meinung fest, dann entstehen nämlich Aussagen von folgender »Logik«:

1. Was wir erleben, ist das Geschick eines Einzelnen.
2. Nirgends ist Erlebnis aus der Gemeinschaft.
3. Die Choreinlagen kommen der Idee der Gemeinschaft entgegen.
4. Das Erlebnis der Gemeinschaft ist so groß, daß man von kollektivistischer Deutung sprechen kann.

Die Presseabteilung in der Amtsleitung der NS-Kulturgemeinde hat das Vergnügen gehabt, zweitausend Besprechungen, die anläßlich der Reichstagung in der gesamten deutschen Presse geschrieben worden sind, zu prüfen. Und das Vergnügen der Musikabteilung, der diese Bilanz dann übermittelt wurde, war wahrhaftig nicht minder groß. Die Arbeit an dieser Bilanz bestand eben leider nicht darin, einfach die negativen von den positiven Kritien zu scheiden, sondern sie mußte zunächst einmal in der Hauptsache das Brauchbare und Mögliche vom Unbrauchbaren und völlig Unmöglichen trennen. Und man kann schon glauben, daß diese umfassende Prüfung des geistigen Niveaus der deutschen Presse, das auf diese Weise einwandfrei festgestellt werden konnte, unerschöpfliche Aufschlüsse über die Intelligenz, die geistige Energie und den vorhandenen oder nicht vorhandenen Mut gegeben hat, die das Wesen eines großen Teils der Presse heute beherrschen, bzw. nicht beherrschen. Es wird dabei durchaus nicht übersehen, daß dem Einzelnen daraus kaum Vorwürfe gemacht werden können. Die Überalterung des Kritikerstandes und der Mangel an Nachwuchs erklären die bedauerliche Unsicherheit und Instinktlosigkeit, die vielfach herrscht, zur Genüge.
Es ist kürzlich von berufener Seite aus den Kreisen des Schriftleiterstandes darüber Klage geführt worden, daß es zuviel Pressestellen gebe, die den Zeitungsmännern das Leben schwer machten. *Die Schriftleiter in der Presseabteilung der NS-Kulturgemeinde würden um der Hebung der Lebendigkeit in der deutschen Presse willen es begrüßen, wenn sie dauernd die Empfangschefs spielen dürften, um die Vertreter der Tagespresse in den Räumen der praktischen Arbeit herumzuführen, anstatt sie laufend mit schriftlichem Material versorgen zu müssen.* Es ist nicht Schuld der Pressestellen, daß die Zeitungen sich auf den Abdruck des Materials der Pressedienste beschränken. Aber es ist *Schuld der Tagespresse, daß sie von selber keine Probleme anschneidet und ihre publizistische Pflicht nicht darin sieht, in den Ämtern selber Fragen zu stellen und sich zu unterrichten, auch wenn sie nicht zu Konferenzen gebeten wird.*

Im August fand in der Amtsleitung der NS-Kulturgemeinde eine solche Pressekonferenz statt, in der die Musikabteilung über die Pläne berichtete, die im kommenden Winter durchgeführt werden sollen. *Friedrich W. Herzog* referierte über die 120 Konzerte, die im Rahmen der Berliner Konzertgemeinde in den Berliner Vororten durchgeführt werden sollen, über die Arbeit des Deutschen Musikverlags, die angestrebte Mozart-Erneuerung und betonte erneut die unbedingte und durch nichts zu erschütternde Kompromißlosigkeit, von der die Abteilung sich bei ihrer Arbeit leiten läßt. Anschließend sprach der Presseleiter der NS-Kulturgemeinde, Dr. *Rudolf Ramlow*, den dringenden Wunsch aus, man möge die volkstümliche und volksverständliche Arbeit der Musikabteilung und der NS-Kulturgemeinde überhaupt durch ebenso volkstümliche und

allgemeinverständliche Darstellung der Konzerte und der Überlegungen, die sie aufwerfen, unterstützen. Dr. Ramlow schloß mit der Bitte, man möge, wenn nötig und erwünscht, bezüglich der neugegründeten Konzertgemeinde an den anwesenden Geschäftsführer der Konzertgemeinde Fragen richten.

Auf Grund der oben gemachten Erfahrungen wurde von vornherein befürchtet, daß von diesem Anerbieten kein Gebrauch gemacht werden würde. Und in der Tat: dies Anerbieten war weder nötig, noch war es erwünscht. Und es ist notwendig, daß über die Sterilität und Unlebendigkeit der Presse einmal ein deutliches Wort gesagt wird. *Jeder Reporter wird sich bei einem Autounfall unter die Menge und unter die Vertreter der den Vorfall untersuchenden Behörden mischen und durch Fragen zu erfahren suchen, wie der Unfall entstanden sei. Falls Verletzte vorhanden sind, wird man sich nach ihrem Befinden erkundigen und von den Ärzten zu erforschen sich bemühen, was sie erwarten, erhoffen oder befürchten. Aber die führenden Musikschriftleiter der Groß-Berliner Presse und die Berliner Vertreter der Provinzpresse haben zu einer wesentlichen kulturellen Neuschöpfung kein Wort zu sagen und keine Frage anzuschneiden.* Das ist natürlich nicht auf Interesselosigkeit an diesem Einzelfall zurückzuführen, sondern das ist eine allgemeine Erscheinung, die man immer wieder beobachten kann. Aber diese Erscheinung ist *erschütternd und für die Bildung des Urteils über den Willen zur eigenschöpferischen Tätigkeit der Presse ein katastrophales Material und ein vernichtender Beitrag.* Absichtlich wurden den anwesenden Pressevertretern keine Waschzettel zur Verfügung gestellt, sondern es wurde ihnen der Wortlaut der Rede Friedrich W. Herzogs ausgehändigt mit der Bitte, dies Material zu verarbeiten. Die Erfolge sind denn auch hier und da erfreulich (»Völkischer Beobachter«, »Berliner Börsenzeitung«, »Berliner Tageblatt«, »Deutsche Allgemeine Zeitung«, »Rheinische Landeszeitung«, »Kölnische Zeitung«). Aber es wäre unwahrhaftig, wollte man aus Furcht vor der Konsequenz die Augen vor den großen Mängeln, unter der die Presse trotz aller Erneuerungsbestrebungen immer noch leidet, verschließen und verkennen, daß es sich um eine schwere, unerhört schwere und nicht in wenigen Jahren zu erledigende Aufgabe handelt, der Presse frisches Blut und einen lebendigen Geist einzuimpfen.

Einige Urteile über die Arbeit der Musikabteilung der NS-Kulturgemeinde seien aufgezählt:

»Die NS-Kulturgemeinde als *Sachwalterin der weltanschaulichen Schulung des gesamten deutschen Volkes* hat kürzlich auf ihrer Reichstagung in Düsseldorf eindeutig bewiesen, *welch gewichtiges Wort* sie in allen kulturpolitischen und künstlerischen Fragen mitzureden hat. Daß aber die NS-Kulturgemeinde (siehe Kontergemeinde!) das ganze Volk in allen seinen Schichten zu erfassen bemüht ist, gibt ihr das besondere Recht, rückhaltlos den Kampf zu führen« (»Börsenzeitung«).

»Die Musikarbeit in Berlin erfährt dadurch im kommenden Winter eine *ungewöhnliche Steigerung und Bereicherung*« (»Berliner Tageblatt«).

»*Mit größter Energie* wird die planmäßige und im Sinne nationalsozialistischer Volkserziehung geforderte Dezentralisation in Angriff genommen. . . *es wird auf das Rührigste und Energischste organisiert* und gearbeitet und mit der Aufrechterhaltung des Erprobten zugleich Neuland beschritten« (»Deutsche Allgemeine Zeitung«).

»An der Musikpflege in Deutschland und der Gestaltung des Berliner Konzertwinters hat schon im vergangenen Jahr die Nationalsozialistische Kulturgemeinde (Amt für Kunstpflege) hervorragenden Anteil genommen. *Diese führende Stellung wird auch im kommenden Winter beibehalten und noch weiter ausgebaut werden*« (Leipziger Neueste Nachrichten«).

Diese gutgesonnenen Urteile sichern der Presse den Dank der Kulturorganisation der Bewegung. Wenn über die offiziellen Besprechungen hinaus die eigenschöpferische

und persönliche Beschäftigung mit den künstlerischen Problemen der Zeit allgemeinere Übung würde, wenn es keines besonderen Anlasses bedürfte, um sie zu erörtern, dann wäre die Gleichförmigkeit der Presse zu einem guten Teil beseitigt!

Heinrich Guthmann

DIE AUFGABEN DER SCHULMUSIKLEHRER IM NEUEN REICH

Der Musikreferent des Ortsverbandes Freiburg der NSKG, Pg. Rudolf Sommer, besprach vor kurzem in einem vom Fachschaftsleiter der staatlichen Schulmusiker des Kreises Freiburg, Pg. Kirner, geleiteten Schulungsabend für die Schulmusiklehrer die künftigen Aufgaben der Schulmusik und ihrer Lehrkräfte im Dritten Reich. Hierbei wurde folgendes grundsätzlich festgelegt:

Unser Musikwillen fordert heute eine Musik, die eine politische, eine volks- und menschenbildende Macht ist, die den Grundkräften, den schicksalhaften Gewalten des geeinten Volkes Ausdruck verleiht. Dieser Musikwille fordert also vom Musikerzieher, daß er nicht mehr nur Fachmann auf seinem Gebiete, sondern ein Mensch von jenen Charaktereigenschaften ist, die für den Dienst im NS-Staat verlangt werden.

1. Aufgaben in der Schule: In der Hand des Musiklehrers liegt die Möglichkeit, durch die Mittel der Musik in wirksamer Weise das Gefühl des Verbundenseins aller untereinander und mit dem Lehrer, das Gefühl des Voneinanderabhängens zu stärken und ein Gegengewicht gegen jede Vereinzelung zu schaffen. So kann auch das Volk von musikalischem Kulturgut wirklich durchdrungen werden, kann also auch wieder dem schöpferischen Musiker ein Nährboden geschaffen werden. Hermann Kretschmar hat bereits nachgewiesen, daß die Erneuerung des gesamten Musiklebens von der Schule ausgehen muß.

Musik und Staat sind heute schicksalhaft miteinander verbunden. Die Tatsache, daß wir die Musik verstaatlichen, kann kein abwertendes Urteil bedeuten. Der Staat bestimmt die Richtlinien, weil er auf der Hut sein muß, da Zwiespalt entstand zwischen Herkömmlichem und entfesseltem Vorwärtstrieb. Den immer noch im universalistischen Denken Verhafteten sei mit aller Deutlichkeit gesagt, daß die vergleichende Musikwissenschaft, die Musikethnologie, eindeutig den Beweis erbracht hat, daß bei Völkern und Rassen Melodien und Tänze in tiefer Wesensbeziehung stehen. Die Bewegungsart jedoch kennzeichnet am schärfsten die Rasse. Sie ist so tief im Physiologischen bedingt, daß sie Jahrtausende überdauert und selbst Beimischungen fremden Gutes und Blutes widersteht. Als Platon zu einer Zeit, da die hellenistische Kultur nach den Perserkriegen von orientalischen Einflüssen bedroht wurde, den Staat auf die Grundlage der Musik stellte, deren fester Tonraum dem klar umrissenen Bau des Staatsgebäudes entsprach, wurde nachdrücklich betont, daß es Sache des Gesetzgebers sei, die Jugend durch gute, d. h. den Charakter stählende Musik zu formen und sie so zu wertvollen Staatsbürgern zu machen. Diesen Willen des Gesetzgebers erfüllt im völkisch-deutschen Staat der Musiklehrer, der z. B. jenes Lied als Kunstwerk und Geistgehalt zu begreifen lehren soll, dem ein bestimmtes Ethos innewohnt, das Verantwortung und Verwirklichung fordert.

Der Schulmusiklehrer muß Front machen gegen Virtuosentum und Industrialisierung des öffentlichen Musiklebens, aus denen keine Volkskultur erwachsen kann. Dem heutigen *Lehrplan*, der nur die Anregung gibt, haftet noch zu viel Intellektuelles, zu

viel Historie an, die aufgelockert werden muß. Die Aufgabe des Schulmusiklehrers liegt zunächst in der Erziehung zu musikalischer, gesanglicher wie instrumentaler Betätigung, Hörkultur, Stilverständnis und, was am wesentlichsten ist, zu Geschmacks- und Urteilsbildung. Wertvollstes seiner Arbeit entzieht sich der Öffentlichkeit. Doch die Erfolge der Bildungsarbeit werden einmal offenbar, wenn auch nicht in öffentlichen Schaustellungen. Der Lehrer, der nur auf diese hin arbeitet, gleicht dem Gesangvereinsleiter, der alles nur im Hinblick auf das nächste Konzert tut, um Ruhm für sich zu gewinnen, ohne dabei zu berücksichtigen, daß seine Vereinsmitglieder auf diese Weise der Musik entfremdet werden. Als Reaktion gegen dieses Unwesen entstand die Lobedabewegung, die unterstützt und vor Vereinsmeierei bewahrt werden muß. Die wachsende Einseitigkeit darin bildet jedoch eine Gefahr für die Totalität des Musikerlebnisses. Das Chorsingen hat nur dann einen lebendigen Sinn, wenn dabei die Musik erlebt wird als Ausdruck jener großen Auseinandersetzung zwischen Einzelmensch und Gemeinschaft. Jedes Singen und Üben muß so sein, daß es seine *Erfüllung schon in sich selbst* trägt, daß die Lust am Zusammensein immer wieder neu wird und nicht ermüdet. Wahrer Musikerzieher ist der, der versteht, sein Wissen und Können so zu verlebendigen, daß im Schüler Musikverstehen und Wille zur musikalischen Betätigung geweckt wird.

2. Anregung für die Hausmusik: Dieses Verstehen und dieser Wille kommt vor allem in der Hausmusik zur Auswirkung. In der Familie spricht sich die Volksseele am reinsten aus. Die geistige Haltung des Musizierens im häuslichen Kreise kann der Musiklehrer nachhaltig beeinflussen durch Anregung verschiedenster Art und Angabe wertvoller Literatur, wobei solche zu bevorzugen ist, die bei der zur Verfügung stehenden Besetzung originalgetreu wiedergegeben werden kann. Abzulehnen sind außer der Salonmusik auch alle verfälschten Bearbeitungen und Arrangements, dazu auch z. B. Bachsche Klavierwerke für Streicher u. dgl.

3. Schulungsarbeit bei HJ und DJV: Die naturgegebene Gliederung des Volksganzen in Altersgruppen verlangt das Wollen dort aufzufangen, wo es am stärksten zum Durchbruch kommt, bei der *Jugend.* Sie muß dort erfaßt werden, wo sie sich als Willensträgerin des neuen Staates formiert hat, in der HJ und im DJV. Der Weg, auf dem diese Jugend zur Musik herangeführt wird, liegt in dem Hörraum vorgezeichnet, in dem diese Jugend aufwächst und in der Vielfalt der Natur, im Erlebnis des Rhythmus von Tag- und Jahreszeiten, der Sonnwende als rhythmischem Umschlag. Durch das unserem volklichen, gegenwärtigen Bewußtsein gemäße Volkslied und das neugeschaffene Kampflied, durch die Musik bei Festen im Jahreskreislauf und an politischen Feiertagen soll die Jugend zu Freude und Befreiung durch das echte Kunstwerk geführt werden. Die soldatische Haltung der HJ und des DJV bedingt aber auch im Hinblick auf die Trommel-, Pfeifer- und Fanfarenchöre die Heranziehung der heraldischen Musik, deren Sinn und Werden erklärt werden muß, wie überhaupt über alle bestehenden Zusammenhänge zwischen dem Rhythmus in der Natur und der Musik Aufschluß gegeben werden sollte.

Zur Förderung einer wahren Volksmusik gehört auch das Abstreifen von Vorurteilen gegen Volksinstrumente wie Zither und Handharmonika, die bisher darum so verpönt waren, weil sich niemand um eine gute, aus dem Geiste des Instruments geschriebene Musik gekümmert hat. Das dringlichste Gebot lautet hier, wo bereits die Handharmonika mehr gefragt ist als das Klavier, gute Literatur zu bieten. Hans Haag, Hugo Herrmann, E. L. Wittmer u. a. haben ihm schon Folge geleistet.

Die Musik drängt zum Volk, das Volk drängt zur Musik. Beide Ströme müssen in ein gemeinsames Bett geleitet werden. Das Volk erwartet in dieser Aufgabe seine Führer. Die Schulmeister können dies sein. *Edmund Huber*

MITTEILUNGEN DER BERLINER KONZERTGEMEINDE

(Konzertring der NS-Kulturgemeinde)

DAS VORLÄUFIGE PROGRAMM

Das Berliner Konzertleben hat einen Weltruf, den das neue Deutschland durch zielbewußte und planmäßige Konzertpflege erneuern und vertiefen will. Um in der Reichshauptstadt der Musik zu dienen, die Musiker zu fördern und jeden Berliner Volksgenossen gute Musik erleben zu lassen, ist unter Vorsitz des Herrn Oberbürgermeisters

die *Berliner Konzertgemeinde*
als Konzertring der NS-Kulturgemeinde

geschaffen worden. Damit ist die Bürgschaft gegeben für die Wahrung der deutschen Weltanschauung, die Gestaltung eines künstlerisch auserlesenen Programms und das zuverlässige Arbeiten einer großen und erfahrenen Besucherorganisation.
Die wesentliche Voraussetzung für die Konzertpflege ist aber ein fester und treuer Besucherstamm. Erst der Zusammenschluß Vieler gibt dem Einzelnen die Möglichkeit, für einen tragbaren Preis ein gutes Konzert zu besuchen.
Die Berliner Konzertgemeinde (Konzertring der NS-Kulturgemeinde) bietet ihren Mitgliedern drei Sinfonie-Konzerte, und zwar zwei mit dem Philharmonischen Orchester, eins mit dem Landesorchester, zwei Kammermusikabende und einen Solistenabend. Selbstverständlich steht den Mitgliedern frei, über diese Pflichtzahl hinaus an einzelnen anderen Veranstaltungen der Berliner Konzertgemeinde teilzunehmen.

KONZERTE MIT DEM PHILHARMONISCHEN ORCHESTER:

Datum	Dirigent	Solist
Am 3. Oktober 1935	Dirigent: *Pfitzner*	Solist: *Gaspar Cassado*
9. „ 1935	„ *Jochum*	„ *Winfried Wolf*
17. „ 1935	„ *Böhm*	„ *Cäcilia Hansen*
4. November 1935	„ *Espla*	Solist: *Querol*
6. „ 1935	„ *Jochum*	„ *Ginette Neveu*
7. „ 1935	„ *Raabe*	Solisten: *Brugger, Hoppe, Riebensahm, Wührer*
10./11. „ 1935	„ *Abendroth*	»Einer baut einen Dom«
3. Januar 1936	„ *Abendroth*	Solist: *Miliza Korjus*
7. Februar 1936	„ *Schuricht*	
12. „ 1936	„ *Jochum*	
26. „ 1936	„ *Reichwein*	
27. „ 1936	„ *Balzer*	„ *Walter Gieseking*
25. März 1936	„ *Jochum*	
26. „ 1936	„ *Raabe*	Solist: *Wilhelm Backhaus*
2. April 1936	„ *Elmendorff*	„ *Willi Domgraf-Faßbaender.*

Außerdem findet im Rahmen der Berliner Konzertgemeinde eine Reihe von Konzerten mit dem Landesorchester Gau Berlin statt, von denen bereits das erste feststeht:

Am 15. November 1935 Dirigent: *Schulz-Dornburg* Solist: *Hüsch.*

Die KAMMERMUSIKABENDE werden bestritten von
Hermann Diener und seinem Collegium Musicum Instrumentale,
dem *Wendling*-Quartett, unter Mitwirkung von *Max Pauer* und *Leberecht Gödecke*,
dem *Elly Ney*-Trio,
dem *Zernick*-Quartett,
dem *Fehse*-Quartett und
dem *Schumann*-Trio.

SOLISTEN-KONZERTE:
Klavierabende mit *Alfred Höhn, Wilhelm Kempff* und *Elly Ney*.
Sonatenabende mit *Cäcilia Hansen — Wilhelm Kempff* und *Leo Petroni — Friedrich Wührer*.

*

EINE ANTWORT AN DIE »ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG«

Die »Allgemeine Musikzeitung« steht der Gründung der Berliner Konzertgemeinde ausgesprochen negativ gegenüber. Sie sieht nicht klar, wie im einzelnen die Organisation gehandhabt wird. Sie spricht von einem wenig ermutigenden Eindruck, wenn von Senkung der Künstlerhonorare die Rede ist. Sie spricht von Jammerhonoraren, die allmählich wieder auf eine einigermaßen angemessene Höhe gebracht werden müssen. Sie fragt »Was sagt die NS-Kulturgemeinde zu dieser Angelegenheit, die ja doch eigentlich in ihre bisherigen Kreise scharf hineingreift«. Es ist der »Allgemeinen Musikzeitung« unklar, daß die Berliner Konzertgemeinde zugleich der Konzertring der NS-Kulturgemeinde ist, und sie glaubt, daß auch ihre Leser nicht wissen, was sie mit dieser Formulierung anfangen sollen. Die Leser der »Allgemeinen Musikzeitung« werden intelligent genug sein, die Formulierung zu verstehen. Für die Redaktion der »Allgemeinen Musikzeitung« mag es dagegen angebracht erscheinen, einige leichtfaßliche, volkstümliche Erläuterungen zu geben.

Die Berliner Konzertgemeinde ist in der Tat von der Stadt Berlin, der NS-Kulturgemeinde und dem Reichsverband für Konzertwesen gegründet worden. Sie greift um so weniger in die »bisherigen Kreise« der NS-Kulturgemeinde scharf hinein, als der Berliner Gauobmann der NS-Kulturgemeinde ihr geschäftsführender Vorsitzender ist. Wir sind der Ansicht, daß man sogar von der »Allgemeinen Musikzeitung« erwarten sollte, daß sie einen solchen Zusammenschluß, der erfolgreiche Arbeit erwarten läßt, ebenso begrüßen würde wie alle großen Tageszeitungen und Fachblätter von Bedeutung. Die »Allgemeine Musikzeitung« mag unbesorgt sein. Wenn wir von Senkung der Künstlerhonorare sprechen, so denken wir an jene Stars der Konzertsäle, die der Ansicht sind, für ein einmaliges Konzert 3000—5000 RM. verlangen zu müssen. Daß die Honorare der unbekannten Künstler nicht gesenkt, sondern erhöht werden müssen, weiß niemand besser als wir. Es bedarf hierzu nicht des Hinweises der »Allgemeinen Musikzeitung«.

Allen Berliner Musikfreunden ist im Gegensatz zur Redaktion der »Allgemeinen Musikzeitung« völlig klar, was die Formulierung bedeutet

»Berliner Konzertgemeinde
(Konzertring der NS-Kulturgemeinde)«.

Der Untertitel »Konzertring der NS-Kulturgemeinde« bedeutet, daß die NS-Kulturgemeinde keinen eigenen Konzertring mehr führt, sondern daß die Berliner Konzertgemeinde an die Stelle des früheren Konzertringes der NS-Kulturgemeinde getreten ist. Die Berliner Kunstwochen machen der »Allgemeinen Musikzeitung« großen Kummer.

Herr Schwers hat die Rede des Herrn Oberbürgermeisters Dr. *Sahm* nicht recht verstanden. Vielleicht mag auch ein Pressebericht in irgend einer Zeitung irreführende Angaben enthalten haben. Der Oberbürgermeister hat in der fraglichen Pressekonferenz wörtlich gesagt: »Die Leitung der Olympischen Spiele hat den berechtigten Wunsch, daß die Berliner Kunstwochen des nächsten Jahres kurz vor dem Beginn der Olympischen Spiele weithin sichtbar die Weltbedeutung unseres Landes als Musikland dartun möchten.« Das Beethoven-Fest soll also nicht *während* der Olympischen Spiele stattfinden. Diese Frage braucht nicht mehr zehnmal überlegt zu werden, sie ist bereits überlegt und entschieden.

Wenn der Redaktion der »Allgemeinen Musikzeitung« das Wesen der Berliner Konzertgemeinde aufgegangen wäre, wenn sie begriffen hätte, daß die Leitung der Berliner Konzertgemeinde die NS-Kulturgemeinde hat — all diese Dinge sind von Dr. Sahm genauestens bekannt gemacht worden —, würde sie sich wahrscheinlich den ebenso albernen wie anmaßenden Nachsatz, daß die Neugründung jedenfalls jede Förderung verdiene, falls sie sich in den richtigen Bahnen halte und das öffentliche Musikleben nicht noch mehr verwässere, als es ohnehin schon der Fall sei, erspart haben. Welche Verdienste hat die »Allgemeine Musikzeitung« aufzuweisen, daß sie sich dieses Tones bedient? Was von der NS-Kulturgemeinde bisher »durch Wort und Schrift« angepriesen wurde, wurde auch stets von ihr mit unerbittlicher Konsequenz in die Tat umgesetzt Das wird der Aufbau der Berliner Konzertgemeinde erneut unter Beweis stellen.

MUSIKCHRONIK DES DEUTSCHEN RUNDFUNKS

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

Wir pflegen bei jeder neuen Sendefolge der »Zeitgenössischen Musik« einen Gesamtüberblick zu tun und müssen jedesmal neu gestehen, daß uns dieser Überblick durch den jeweils neuen Gegenstand unserer Betrachtung nicht leicht gemacht wird. Denn das, was uns in dieser Reihe an zeitgenössischen und neuen Kompositionen vorgestellt wurde, ist von solchen stilistischen Gegensätzen begleitet, daß uns der Zusammenhang dieser Sendereihe auf musikalischem Wege bisweilen offen erscheint. Sicherlich gibt es in der Musikgeschichte mehrere scharfe Stilwendepunkte, die eine erhebliche Abkehr vom bisher Gewordenen darstellen. Jedoch hängen der Sinn und das Überzeugende einer solchen Kehrtwendung stets von der eindringlichen Richtung ab, die nicht so sehr der einzelne Komponist belegen soll, sondern vielmehr der veranstaltende Konzertgeber und überhaupt das Kulturleben in seiner Stellung zu den einzelnen Komponisten. Denn nicht irgendwelche Tonzusammenhänge und Tonbeziehungen bestimmen an sich den zeitgenössischen Wert, sondern vielmehr die Gesamtheit aller kulturellen Willensäußerungen und gegebener Zeitrhythmen und *deren musikalische Übersetzungsform.* Kurz und gut, die hier kritisch verfolgte Sendereihe der »Zeitgenössischen Musik« ist bisher über eine bloße Zusammenstellung zeitgenössischer Kompositionsergebnisse nicht hinausgekommen. Wir werden immer von neuem vor die Aufgabe gestellt, bestimmte allgemeingültige Maßstäbe, die wir in der Gesamtabwägung einzelner Kompositionsaufgaben finden müssen und auch gefunden haben, zurückzustellen und in bisweilen notwendiger Unabhängigkeit davon Betrachtungen nachzugehen, die sich lediglich auf die Eigengesetzlichkeit des einzelnen, individuellen Werkes beziehen können.

So müssen wir uns wieder ganz auf die »Sinfonische Suite« von *Carl Ehrenberg* einstellen, die also gegenüber der letzten Kritik eine Umstellung verlangt. Ehrenberg hat sich in seiner musikalischen Laufbahn sehr stark mit der Oper auseinandergestzt und läßt an seine

Neigung zur Oper auch da erinnern, wo er seine musikalisch-impressionistische Gesamteinstellung rein musikalisch verselbständigen will. Er berührt mit seiner malerischen Harmonik und mit seinen — formal sehr guten — klanglichen und instrumentationstechnischen Gegensätzen sehr die Sphäre der romantischen Opernhaltung und versteht es mit seiner großen Orchestererfahrung, seine musikalischen Absichten klar darzustellen. Damit soll gleichzeitig die Münchener Aufführung gewertet sein.

Aus Frankfurt hörten wir dann in der 14. Folge Werke von *Gerhard Frommel* und *Fritz Werner*-Potsdam. Frommel schrieb ein Variationswerk für Orchester über ein eigenes Thema. Er lehnt sich sehr stark an die Variationstechnik eines Max Reger an, was um so mehr auffällt, als er sich mit seiner Thematik nicht sehr charakteristisch in dieser Variationsart heraushebt. Lediglich der letzte Abschnitt des Werkes ließ plötzlich aufhorchen, wo der Komponist gegen Schluß seine gewählte Aufgabe weit straffer anpackt und mit einer gewissen Pfitznerschen Klangelastizität ein eigenes Niveau erreicht, das wir dem ganzen Werke gewünscht hätten. Fritz Werner-Potsdam lieferte ein formal sehr ausgeglichenes Werk für Solo, Chor und Orchester, von dem wir zusammenfassend sagen wollen, daß es sehr gut klingt. Was seine Beziehung zum zeitgenössischen Schaffen angeht, so besteht diese eigentlich zunächst nur in der Bereicherung und Herausstellung einer gerade heute erwünschten Kompositionsgattung, die in den letzten Jahrzehnten etwas vernachlässigt worden ist. Der Komponist zeigt hierbei eine sympathische Fähigkeit, durch stilreine Paarung von Vokal- und Instrumentalstil überzeugende Steigerungen zu erzielen. Jedoch ist gegenüber diesem Können der eigentliche zeitgenössische Stilbeitrag verhältnismäßig klein, und es muß deshalb abgewartet werden, wie weit der Komponist auch in dieser zweiten Beziehung »eigene Wege« finden wird.

ALLGEMEINE PROGRAMMFESTSTELLUNGEN

Bei der Niederschrift dieser Zeilen sind die meisten Funkorchester und ihre Leiter aus dem Urlaub zurückgekehrt und rüsten sich zum Teil noch im stillen für das neue Winterprogramm. Hinzu kommt noch das Programm des Volkssenders der Großen Funkausstellung, das viele Kräfte aus den einzelnen Funkbezirken vorübergehend nach Berlin holte, so daß wir erst Anfang September wieder mit dem normalen und umfassenden musikalischen Funkprogramm rechnen können. Endlich fiel auch die längere orchesterlose Zeit des Reichssenders Königsberg auf, die nun mit der demnächst erfolgenden Herausstellung des neugebildeten Funkorchesters unter Leitung des zum ersten Kapellmeister ernannten Dr. *L. K. Mayer* ihren Abschluß finden wird. Im Zusammenhang damit sei dann noch erwähnt, daß auch der Reichssender Saarbrücken bald vor die Frage eines eigenen Funkorchesters gestellt sein wird, — eine Frage, die bereits im Zusammenhang mit anderen Maßnahmen in der Pfalz eifrig erörtert wird.

Beim vergangenen Funkprogramm interessierte vor allem eine Vorwegnahme vom kommenden Berliner Musikfest, die der Reichssender Köln mit der 3. Sinfonie von *Wilhelm Petersen* brachte. Wir mußten leider diese Sendung versäumen, können uns aber auf maßgebliche Urteile stützen, die in Verbindung mit einer sehr guten und vor allem kontrapunktisch klaren Aufführung durch *Wilhelm Buschkötter* diesem Werke eine stilsaubere Linie und eine sowohl feinsinnige wie zugleich modern bewegte Romantik nachsagten. Eine eigene Stellungnahme wird die »Musik« anläßlich des eben erwähnten Musikfestes bringen.

Es fiel dann weiter angenehm auf, daß verschiedene Sender die Zeit der Bühnenferien benutzten, um gerade in *dieser* Zeit die »Oper im Funk« zu pflegen. Hier standen die Reichssender Frankfurt, Hamburg und München gleichwertig an erster Stelle. München versäumte auch nicht, die einheimischen Festspiele mit dem Mikrophon zu besuchen, die übrigens in dem mit Funkmusik nicht überladenen Augustmonat ohne weiteres zu einer Reichssendung ausgereicht hätten. Wertvolle Vokalsendungen, bei denen sogar systematisch das außerdeutsche Volkslied einbezogen wurde, brachten Königsberg und Breslau.

Beim Studium des Gesamtprogramms bemerkten wir ferner das mehrfache Bestreben, auch die absolute Musik mit dem Wort zu verbinden, um auch in dieser Verbindung durch das Wort das funkmusikalische Allgemeininteresse zu verstärken. Es ist sehr interessant, mit welch verschiedenen Mitteln die einzelnen Sender und Musikabteilungen diesen

Weg beschreiten, wobei z. B. der Reichssender München durch eine besondere Weiterführung des Wort-Ton-Verhältnisses überhaupt die funkische Formentwicklung zu bereichern gedenkt. Wir werden bei gegebenen Programmanlässen darauf zurückkommen und möchten heute nur den Versuch erwähnen, die sogenannten Konzert- oder Sinfonieprogramme im Funk durch Rezitationen aufzulockern. Infolge einer Wetterstörung war es uns leider nicht möglich, ein darauf abzielendes Programm von Breslau abzuhören. Immerhin läßt sich ein solcher Programmgedanke schon soweit an sich befürworten, wenn man nämlich dabei stets den musikalischen Gehalt einer Musik richtig erfaßt und so imstande ist, eine diesem musikalischen Gehalt entsprechende oder sich anpassende Dichtung aufzufinden.

Endlich sei hier kurz die Tätigkeit des Volkssenders der Großen Funkausstellung erwähnt, die trotz unvorhergesehener Schwierigkeiten in anerkennenswerter Weise durchgeführt werden konnte. Diesem Sender fiel dabei musikalisch u. a. die Aufgabe zu, bekannte Funkkünstler und Musikgruppen einmal von einem gemeinsamen Platze aus vorzustellen. Die Ausführung dieses Gedanken verlangte natürlich ein starkes Zusammendrängen im Programm, bei dem wohl erstaunenswerterweise die einzelnen alle zu Wort kamen, ohne aber dann immer das stilistische Eigenniveau erreichen zu können. Hier wäre vielleicht dann noch hinzuzufügen, daß die Art der Ansage den Begriff des Volkssenders bisweilen etwas veräußerlichte.

DIE LAUTSPRECHERFRAGE ALS WICHTIGE MUSIKALISCH-KULTURELLE VORAUSSETZUNG

Soweit es unsere Zeit erlaubt, bewegen wir uns gern in den verschiedensten Hörerkreisen, um dort die funkmusikalische Wirkung gleichsam an der Quelle zu studieren. Es ergab sich dabei, daß wir kürzlich den Klaviervortrag eines bekannten Pianisten hörten, dessen Wiedergabe durch einen Lautsprecher mittlerer Qualität uns zunächst entsetzte. Denn das Klavier klang so, als wenn der Vortragende dauernd das rechte Pedal benutzte, um alle Töne in unmöglichster Form ineinander überfließen zu lassen. Wie begaben uns dann sofort zu einem neueren und besonders wertvollen Empfangsgerät und konnten so feststellen, daß die Verzerrungen ursächlich ganz und gar mit dem zuerst genannten Funkgerät verknüpft waren. Dieser Fall gibt uns nun zu folgenden Bedenken Anlaß: Die meisten Funkhörer arbeiten mit einem Empfangsgerät, das allerhöchstens die mittlere Qualität unserer Lautsprecherformen erreicht. Hierzu kommt noch, daß die funkischen und musikalischen Voraussetzungen nicht immer so ausgebildet sind, um den Musikempfang in bestmöglicher Weise qualitativ zu steigern. Wir setzten uns daraufhin einmal mit dem Reichssender Frankfurt in Verbindung, der ja für die musikalisch-klangliche Fundierung des gesamten Tonmeisterproblems bekannt und wichtig ist, und erfuhren dort, daß natürlich der musikalische Klang für das sogenannte »optimum«, d. h. also für den besten Lautsprecher im Tonmeisterraum eingestellt wird. So sehr wir selbstverständlich eine solche Einstellung begrüßen, so eindringlich wird aber auch die Forderung, das vorausgesetzte »optimum« nun auch beim musikhörenden Funkteilnehmer wirklich durchzusetzen. Denn alle Bemühungen um musikalische Klangdifferenzierungen sind solange in ihrer Wirkung begrenzt, als eben die vorausgesetzten Lautsprecher im Durchschnitt fehlen. Damit wollen wir in keiner Weise die ungeheure Entwicklung unterschätzen, die z. B. die Organisation des Volksempfängers mit sich brachte. Andererseits ist der Deutsche Rundfunk auch in musikalischer Beziehung ein maßgeblicher Kulturträger, der das Ohr oder den Klangsinn einer ganzen Generation beeinflussen kann. Und so können wir ohne Übertreibung formulieren: Der beste Lautsprecher kann den Wunsch nach einer unmittelbaren Musikwahrnehmung stets steigern und auch zur Verbreitung musikalischer Maßstäbe erheblich beitragen. Dagegen wird ein weniger guter Lautsprecher den Klangsinn des Hörers allmählich abstumpfen. Wir wissen dabei selbst, daß unser Beispiel vom Klavierklang eine akustische Besonderheit darstellt und daß trotzdem auch diese klangliche Besonderheit eine gebührende Beachtung innerhalb des Tonmeisterproblems erfährt. Jedoch erscheint uns dieses Beispiel insofern sehr zweckmäßig, als es hier ja gilt, auch den Musiker in die funkisch-technischen Voraussetzungen der Funkmusik einzuweihen und ihn auch in den Arbeitskreis derjenigen Sorgen einzubeziehen, deren Überwindung eben schlechthin zum Kreis der funkmusikalischen Entwicklung gehören.

Kurt Herbst

DIE EINZELNEN SENDER

Wir verfolgen an dieser Stelle das ständige Ziel, die verschiedensten Musiksendungen des gesamten deutschen Rundfunks einheitlich zusammenzufassen und ihre allgemeine Bedeutung aus der musikalischen Gesamthaltung unserer Zeitschrift heraus zu beschreiben. Dies führte uns jetzt unter anderen dazu, die einzelnen Sender selbst einmal aufzusuchen und sie dabei in ihrer funkmusikalischen Haltung und Tätigkeit unmittelbar kennenzulernen. Die Ausführung dieses Gedankens zeitigte überaus wertvolle Ergebnisse und bewies, daß das In- und Ausschauhalten auch von dieser Seite her für die allgemeine und für die musikalische Funkentwicklung beinahe unerläßlich ist. Wenn wir daher heute einen Abschnitt für »Die einzelnen Sender« einführen, so wollen wir einmal unserem Leserkreis die Eindrücke mitteilen, die wir auf unserer Reise gewonnen haben und noch gewinnen werden. Dann aber sind wir immer stärker von der Notwendigkeit überzeugt worden, daß gewisse funkmusikalische Fragen und Sorgen nur im freien fachlichen Gedankenaustausch zweckvoll zu klären sind. So hoffen wir mit der Einführung dieses Abschnittes überhaupt eine engste Gedankenaustauschform zu schaffen, bei der wir die Ansicht und Stellungnahme der einzelnen Sender und Musikabteilungen zu dieser oder jenen bestimmten Frage unmittelbar und sinnvoll verarbeiten werden.

Was wir nun zunächst allgemein auf unserer Besuchsreise festgestellt haben, ist, daß der Funkmusiker noch sehr auf sich selbst gestellt ist und sich somit gleichsam symbolisch der Abgeschlossenheit des Funkraums hingibt. Mag diese Abgeschlossenheit des Funkraums auch nur scheinbar bestehen, so wirkt sie sich auf den musikalischen Funkbetrieb hier und da doch so stark aus, daß es wohl einfach unerläßlich ist, gerade von dieser Seite her einen maßgeblichen Reformvorstoß vorzunehmen. Wir greifen deshalb einen Gedanken aus unserem Aufsatz des letzten »Musik«-Heftes heraus, wo wir einen Künstleraustausch zwischen der funkischen und der öffentlichen Musikpflege anregten.

Diesem Vorschlag ist man nun vielfach mit Bedenken begegnet, die in Hinweisen auf finanzielle, organisatorische und funkisch-formale Schwierigkeiten bestanden. Diese Einwendungen sind natürlich in jeder Beziehung belanglos. Denn was einmal den finanziellen Teil betrifft, so schreiben wir ausdrücklich von einem »Austausch«, der allerhöchstens ein Unkosten- bzw. Spesenkonto entstehen lassen könnte. Die auf beiden Seiten etatmäßig festgesetzten Künstler würden nämlich in Form von Gastspielen einfach einmal den Funkraum mit dem Konzertsaal und mit der Oper und ebenso umgekehrt vertauschen und bei gegebener künstlerischer Gleichwertigkeit die Programmkultur unseres gesamten Musiklebens auch in personaler Hinsicht stark beleben können. Der zweite Einwand betreffs organisatorischer Schwierigkeiten erscheint uns belanglos und ohne weiteres von selbst hinfällig. Was aber die funkisch-formale Eignung angeht, so verweisen wir nur auf die sehr gut entwickelten Kondensatormikrophone und in Verbindung damit auf die eifrige Entwicklung des Tonmeisterberufs, — Hinweise, die uns von Sorgen der funkmusikalischen Eignung weitgehendst befreien. Dieser Einwand würde übrigens wohl sämtliche freien Funkengagements betreffen und somit wohl auch unberechtigtermaßen die Pläne berühren, die unseres Wissens beispielsweise mit der Gestaltung der diesjährigen Meisterkonzerte in Beziehung stehen. Wir möchten sogar behaupten, daß dieser unser Vorschlag aus der Eigengesetzlichkeit der derzeitigen deutschen Funkentwicklung herausgeboren ist und auch auf maßgebliche Unterstützung aller Kreise rechnen darf. In diesem Sinne glauben wir, diesen Vorschlag und seine Ausführung der demnächst in Berlin erfolgenden Tagung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins anvertrauen zu können.

Wo wir hier also von der Erweiterung musikalischer Gesichtspunkte reden, ist es vielleicht ganz angebracht, ein zweites, ähnliches Problem in diesem Zusammenhange aufzurollen. Es betrifft überhaupt den Gedankenaustausch in funkischen und (was uns hier zu beschäftigen hat) in funkmusikalischen Fragen, der sich letzten Endes in unseren Zeitungen und Zeitschriften widerspiegelt. Wir gehen davon aus, daß unser Führer Adolf Hitler seine großen staats- und kulturpolitischen Ziele aus der Eigengesetzlichkeit der völkischen Substanz herausentwickelt und sie so als selbstgegeben und unumstößlich gestaltet hat. Ihre fachliche und in diesem Fall musik- und kulturpolitische Erfüllung ist somit jedem einzelnen aufgegeben. Ihre Erörterung und ihre Erfüllung dürfen, soweit die Eigengesetzlichkeit ihrer grundsätzlichen Bedeutung außer Frage steht, nicht doktrinär

behandelt werden, denn — wenn wir das Wort »doktrinär« einmal im positiven Sinne verwenden wollen — doktrinär oder unumstößlich sind allein die Grundsätze selbst. Alles andere unterliegt dem freien Spiel der Kräfte, das als freies Spiel den Kräften verpflichtet ist, die aus der staats- und kulturpolitischen Einheit selbst geworden und geboren sind. Ist dies der Fall, dann schaltet sich ein solches freies Spiel der Kräfte von selbst in den Entwicklungsprozeß ein. Es gibt dann gleichsam in fachlicher Umwertung (und das ist der zweite Ausweis neben dem ersten, der allgemeinen staats- und kulturpolitischen Bejahung und Verpflichtung) das zurück, was es in allgemeiner Hinsicht »substanziell« vom Staats- und Kulturpolitischen zuerst empfangen hat.

Und davon wird auch ausnahmslos der Meinungsaustausch um funkische und funkmusikalische Fragen betroffen, — ein Meinungsaustausch, dem sich auch der Funkmusiker viel eifriger anschließen muß. Genau wie man von jeder Zeitschrift verlangen muß, daß sie sich vorbehaltlos in den Dienst der zeitgenössischen Problementwicklung stellt, so kann dieses Verlangen nur dann sinnvoll erfüllt werden, wenn seine Ausführung auch denjenigen erreicht, der mit als wichtiges Glied in der Kette bestimmter Problemreihen steht. Alle kulturpolitischen Bemühungen um das Verhältnis von Kultur und Musik müssen dann scheitern, wenn man im Zeitschriften- und Zeitungswesen nur ein Organ zur »guten« oder »schlechten« Kritik und zum »Bilder-Bringen« erblickt. Die Pressestellen der einzelnen Sender sind ja so beweglich, daß wir von ihnen auch hierin eine wesentliche Unterstützung erwarten dürfen, und selbst wenn es nur ein Herumreichen einer Lesemappe mit bestimmten Abschnitten wäre, die die Unbegrenztheit funkmusikalischer Entwicklungsmöglichkeiten jeweils darstellen.

Wir kommen nunmehr wieder auf unseren Ausgangspunkt zurück und werden also im nächsten Heft beginnen, hier die besonderen Merkmale der deutschen Sender nach funkmusikalischen Gesichtspunkten zu ordnen und zu verarbeiten.

Kurt Herbst

KRITIK

BÜCHER

DRESSLERS KUNSTHANDBUCH, *bearbeitet von Willy O. Dreßler. Band I: Die öffentliche Kunstpflege im Deutschen Reich.* Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses G. m. b. H., Halle a. d. S.

Wenn es sich bei »Dreßlers Kunsthandbuch« auch um ein statistisches Nachschlagwerk, unentbehrlich für jeden Kunstfreund wie für den Künstler und Gelehrten, handelt, so kommt dem Werk darüber hinaus besondere Bedeutung zu, weil es sichtbar macht, was im neuen Deutschland und in den benachbarten Staaten germanischen Stammestums die Kunst darstellt. Wer mit dem künstlerischen Schaffen verbunden ist, findet hier die Unterlagen über die Kunststaatsbehörden, die Lehr- und Forschungsstätten (mit Gründungsdaten), alle Büchereien und Sammlungen und sämtliche allgemeinen behördlichen Einrichtungen. Ein Gesamtkompendium der Kunst!

Hinrich Schlüter

MUSIKALIEN

HEINRICH SCHÜTZ: *»Nun lob, mein Seel, den Herren«, Choralkanzone. Herausgegeben von Heinr. Spitta.* Verlag: Breitkopf & Härtel.

Das ist wieder ein herrliches, schwungvolles Stück des großen Dresdner Meisters! Dieses Stück der Praxis zugänglich zu machen, lohnte sich wirklich. Zur Aufführung sind notwendig: Streichorchester, 4 Trompeten, Posaunen, 2 vierstimmige Chöre und Orgel, jedoch ist das Werk auch nur mit zwei Chören und Orgel aufführbar. Um der prachtvollen Wirkung des Stückes willen empfiehlt es sich jedoch, wenn irgend möglich, das Werk in der größeren Besetzung aufzuführen.

Herbert Müntzel

HEINRICH SCHÜTZ: *Zwei fünfstimmige Madrigale. Herausgegeben von Max Seiffert. Deutscher Text von Hans Joachim Moser.* Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Als Festgabe bringt der Verlag hier zwei interessante Frühwerke Heinrich Schütz', die dem Erstlingsdruck, dem »Primo Libro de Madrigali«, Venedig 1611, entnommen sind.

Das Studium dieser Stücke vermittelt interessante Einblicke in die stilistische Haltung des jungen Schütz. Die deutsche Übersetzung des italienischen Urtextes durch Moser muß vorbildlich genannt werden, weil sie die von Schütz als wesentlich komponierten Worte auch jeweils der Übersetzung der betreffenden Stelle zugrunde legt.

Herbert Müntzel

KURT THOMAS: *Kleine Geistliche Chormusik, Werk 25.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Sammlung enthält eine größere Reihe schön gearbeiteter und plastisch erfundener Motetten für vierstimmigen gemischten Chor von dem bekannten Berliner Komponisten, die ihren Platz in den Festgottesdiensten des Kirchenjahres finden sollen. Besonders erfreulich ist, daß die Sammlung auch Kompositionen für die »kleineren« Feste wie Neujahr, Epiphanias usw. enthält; denn gerade für diese Festtage ist das Angebot an geeigneter Literatur für den Gottesdienst noch nicht allzu groß. Als besonders gelungen möchte ich aus der großen Zahl herausheben die Motette zum Osterfest, Nr. 7 »Der Tod ist verschlungen« und Nr. 12 »Jauchzet Gott alle Lande«, Motette zum Erntedankfest, die erste wegen der plastischen Motivgestaltung, die zweite wegen des fast virtuosen Schwunges der Erfindung. — Um diesen Kompositionen nun den richtigen Platz im Gottesdienst zu geben, dürfte es richtig sein, wenn man sie im Anschluß an die Lesung singen läßt. Erstens hatte im echten liturgischen Gottesdienst die Motette von jeher an dieser Stelle ihren Platz, zweitens spielt auch die vom Komponisten getroffene Textwahl dabei eine Rolle: Die Texte sind meistens Sprüche, die im allgemeinen vom Liturgen als Abschluß der Lesung gesprochen werden.

Herbert Münzel

ROBERT ALFRED KIRCHNER: *»Ritter, Tod und Teufel,« Kantate der deutschen Auferstehung für Soli, Sing- und Sprechchöre, großes Orchester und Orgel. Dichtung: Rudolf Gahlbeck.* Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Das einstündige Werk, das aus einer Folge von Singe- und Sprechchören mit eingeschobenen Sologesängen und Einzelsprechern besteht, ist gewiß wirkungsvoll gebaut, doch scheint mir die musikalische Substanz bisweilen etwas dürftig zu sein: Das gestalterische Wollen hält dem Können leider nicht immer die Waage. *Herbert Müntzel*

TIMOTHEY MATHER SPELMAN: *Pervigilium Veneris for Soprano and Baritone, Solo, Chorus and Orchestra.* J. & W. Chester, London.

Der Komponist dieser Kantate ist der Amerikaner Spelman (geb. zu Brooklyn 1891). Interessant ist sein musikalischer Werdegang, weil er Zusammenhänge aufdeckt, die wesentlich sind zum Verständnis seiner Art zu komponieren. Spelman begann seine Musikstudien an der Harvard-Universität als Schüler von Walter Raymond Spalding. Spalding selbst hatte in Paris und in München bei Rheinberger und Thuille studiert. Später hat er eine Zeitlang als Lehrer für alte Sprachen gewirkt. Diese Tatsache mag neben anderen Umständen mitbestimmend gewesen sein, daß Spelman einen lateinischen Text für seine Kantate »Die Nachtwache der Venus« gewählt hat. Daß er zur Stilform der Kantate kam, mag hinwiederum der Einfluß seines zweiten Lehrers Edward Burlingame Hill gewesen sein, der selbst auf dem Gebiet der Kantate sehr fruchtbar war. Hill seinerseits war Schüler des bedeutenden amerikanischen Organisten Chadwick, der neben MacDowell zu den Führern der amerikanischen Komponisten zählt, und der sein musikalisches Rüstzeug sich am Leipziger Konservatorium erarbeitet hat. Getreu dem Vorbild seiner Lehrer, so hat auch Spelman seine Studien krönend abgeschlossen durch einen längeren Aufenthalt in Deutschland. Es ist bezeichnend, daß er — wohl auf Anraten von Spalding — sich der Münchner Schule zuwandte und dort Schüler von Courvoisier, dem Schwiegersohn von Thuille, wurde. Aus dieser Quelle floß ihm die subtile Behandlung des harmonisch verankerten Klanges, wie er eben zu den Eigenwerten der Münchner Schule gehört. Spelman hat ihn auch in seinem jüngsten Werk wieder kultiviert, durch impressionistische Mittel gesteigert, um die Stimmungsgehalte des Textes restlos im rein Musikalischen zu erschöpfen. Die Darstellung reiner Gefühlsvorgänge wird nicht nur von dem Klangkörper eines großen Orchesters realisiert, sondern auch durch den folgerichtigen Ausdruck eines gemischten Chores. Alle möglichen Kontrastierungen finden in Solis und Ensemblesätzen charakteristische Anwendung. Eine blühende Harmonik, in ihrem sinnlichen Reiz etwas abgedämpft durch radikale Stimmenführung, verleiht dem Werk farbige Leuchtkraft und Wärme. Die Tonalität ist bewußt verschleiert und gibt den einzelnen Sätzen oft ein fluk-

tuierendes Kolorit. In acht Sätzen, die in ihren tektonischen Mitteln variieren, spricht Spelman eine eindrucksreiche Sprache, die in ihrer Diktion überzeugend und mitreißend ist.

Rudolf Sonner

HEINZ SCHÜNGELER: *Der Neue Weg. Etüdenschule für Klavier in stufenweise fortschreitender Folge. 3 Hefte: Von der Vor- bis Oberstufe.* Verlag: P. J. Tonger, Köln a. Rh.

Die frühere Art, den Schüler durch ein noch so einseitiges umfangreiches Etüdenwerk ohne alles Gegengewicht von der ersten bis zur letzten Note hindurchzuquälen, ist in den letzten Jahrzehnten immer mehr dem Streben nach Vielseitigkeit und gleichzeitiger Berücksichtigung des Geistigen und Seelischen gewichen. Schüngeler geht in seiner Sammlung hierüber noch einen weiten Schritt hinaus, indem er ständig Anregendes gibt und ganz besonderen Wert auf Ausbildung der *Tonqualität* legt. Er mißt ihr für den Klavierspieler mit vollem Recht die gleiche Bedeutung zu wie beim Sänger. Daher sind auch die technischen Übungen (die durch starke Umrandung dem Schüler eindringlich nahe gebracht werden, und die sich in strenger Systematik über das ganze Werk erstrecken) nie als Selbstzweck gedacht, sondern stets als Mittel zur Erhöhung der Musikalität. Mit Vorliebe werden hierbei Ausbildung der Außenhand, Doppelgriffe und (bewußt erst ziemlich spät einsetzend!) Tonleiterspiel gepflegt. Da die Verbindung mit den Etüden stets aufs engste gewahrt bleibt, so kommt als weiterer höchst wichtiger Grundstoff die Erziehung zu selbständiger Mehrstimmigkeit hinzu. Bereits die erste Etüde (mit der nach Kenntnis der ersten Anfänge schon begonnen werden kann) gibt beiden Händen wechselweise möglichst gleichartige Aufgaben und schaltet dadurch wie naturnotwendig auch schon sehr früh das Dynamische ein. Nur vereinzelt sind für dies Verfahren zwei verschiedene Etüden erforderlich, da der Herausgeber mehrfach sehr geschickte Bearbeitungen einfügt. Auch seine Kompositionen zeugen von feiner Verbindung des Pädagogischen und Künstlerischen. Die Forderung an den Schüler, zunächst das Vorwort gründlich zu lesen, sollte für alle Lesenden Geltung bekommen. Rhythmische Varianten, Transpositionsübungen und knappe technische Anmerkungen bilden überall wertvolle Hilfe. — Während das 1. Heft bereits 11 Tonarten berücksichtigt, ind im letzten sämtliche vertreten (die mit 6 Vorzeichen gar doppelt!). Die außergewöhnliche Gründlichkeit führt statt scheinbarer Langsamkeit durch Berücksichtigung alles Wesentlichen bei straffster Konzentration sehr schnell und sicher zum Ziel. Der »Neue Weg« macht seinem Namen alle Ehre: ein Fünftel der drei mal fünfzig Etüden gehört dem Altmeister Czerny; andere Vertreter des rein Technischen schließen sich in ausgezeichneter Auswahl an. Nicht geringer bedacht sind aber auch die »Poeten«, bei denen man neben Stücken von den vorklassischen Großmeistern an auch entzückende Volkslied-Kanons von Fr. Ludwig findet. Ein musterhaftes pädagogisches Werk, das an Stelle leeren Drills Erziehung zu musikalischer Verinnerlichung setzt!

Carl Heinzen

EMIL FREY: *Zehn kleine Klavierstücke für den Unterricht (leicht bis mittelschwer), op. 59.* Verlag: Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Stücke speziell für den Unterricht zu schreiben, ohne daß der Ideengehalt an Wert und Eigenart einbüßt, dürfte eine dankbare, doch nicht leichte Aufgabe sein. Diese Feststellung bestätigt dieses Werk. Sowohl die Gavotte wie der Tanz, das Kampflied wie das Scherzino erscheinen uns durch das zu starke Betonen des unterrichtlichen Momentes als zu zweckhaft und gewollt, als zu wenig natürlich und organisch gewachsen. Außerdem dürfte das Fassungsvermögen eines Durchschnittsschülers reichlich hoch eingeschätzt (Rhythmik), die Forderung nach eigenem Ausdruckswillen in Gavotte und Tanz unbeachtet geblieben sein (Reger!). Entschieden ursprünglicher und kindertümlicher muten uns jedoch die leichteren Stücke: Dudelsack, Marsch, Walzer und Traum an. Wie meist bei solchen kleinen Stücken, ist die Liedform vorherrschend, wofür das zu Anfang gestellte Andantino — eigentlich ein »Lied ohne Worte« — geradezu ein Schulbeispiel abgibt.

Fritz Hofer

SEVCIK-SCHULZ: *Cello-Studien im Daumenaufsatz (nach op. 1, Heft 1 der Schule der Violintechnik von O. Sevcik).* Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.

Der Cellolehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar, Professor *Walter Schulz*, hat hier die Sevcikschen Violinübungen auf das Cello übertragen, »berücksichtigt damit alle Schwierigkeiten, die im Daumenaufsatz vorkommen, und bietet gegen-

über Konzerten von Romberg usw., die der Cellist zur Überwindung dieser Schwierigkeiten übt, ein Studienmaterial für die Daumenlagen-Technik in knapper Form«. Die kritische Nachprüfung bestätigt die Erfüllung dieser Absichten, muß jedoch darüber hinaus hinzufügen, daß durch diese zusammen gedrängte Wiederholung eines älteren Übungsmaterials die Gelegenheit für die Zusammenstellung eines neuen Materials im zeitgenössischen Sinne verpaßt ist. Denn diese Sevcik-Schulzsche Ausgabe hat ihren einzigen Vorzug in ihrer überspitzten (wenn auch ad hoc sehr geeigneten) Konzentration auf das Daumenlagenspiel. Diese Konzentration hätte man aber auch dann erreicht, würde man beim Lagenspiel und überhaupt schon bei der Notenlestechnik die Intervallbeziehungen mitgepflegt haben, die die zeitgenössische Musikübung auch vom Cellisten erwartet. Hier stößt der Herausgeber lediglich bis zur chromatischen Tonleiter und zum verminderten Septakkord vor und bleibt damit im engsten Bannkreis der um 1883 entstandenen Sevcikschen Vorlage. *Kurt Herbst*

CHARLOTTE SPÄTER: *Schöpferischer Klavierunterricht für Uranfänger. Edition Breitkopf.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. »Ein Schulwerk für die deutsche Jugend« nennt Charlotte Später ihre pädagogische Schöpfung. Verantwortungsgefühl der deutschen Jugend gegenüber, Liebe zur Jugend, Verständnis der Kräfte und Sehnsüchte der Kommenden sind die zutiefst liegenden Gründe aller Äußerungen, die in dem Werke klar geordnet und deutlich gefaßt enthalten sind. Es ist aber auch eine reformatorische Bekenntnisschrift, als solche geht sie in erster Linie die Klavierlehrer sowie alle Musikerzieher an. Charlotte Später legt keine neue Klavierspielmethode zu den vielen vorhandenen, sie greift nicht in die polemischen Auseinandersetzungen über die physiologischen, psychologischen, geistigen und motorischen Grundlagen der Spielfunktionen ein. Ihr Werk ist eine aus der Praxis herausgewachsene Synthese, auf biogenetischen Grundgesetzen aufgebaut. Es geht um die Erziehung des deutschen Kindes durch Musik zur Musik. Darüber ist auch von anderer Seite vieles und Gutes geschrieben worden, aber Charlotte Später stellt nicht nur Ziele auf, sie gibt die Wege an, die gegangen werden müssen. Diese Wegweisung ist in vieler Beziehung neuartig, ist unbedingt zuverlässig, die Führung schätzt die natürlichen Kräfte des Lernenden richtig ein, gebraucht sie in kundiger Art, schließt die Sinne auf, weckt die seelischen Anlagen. »Höre, singe und spiele«, ist der Imperativ für den Anfänger. Durch das Singen knüpft der Unterricht an das Leben des Kindes im Liede, an sein Trällern und Singen im Hause, beim Spiel im Freien, in der Schule an. Und man muß es lesen, *wie* Charlotte Später die auf das Kind wirkenden klanglichen Eindrücke aus der Umwelt und seinen Trieb, sich durch Klang auszudrücken, verwertet. Für die Tonzeichen benutzt die Pädagogin das Eitzsche Tonwort, das klangvollste und anschaulichste Symbol unserer Tonsprache. Wenn sich das Eitzsche Tonwort erst im Privatmusikunterricht durchsetzt, dann ist auch mit dem Schulmusikunterricht die Übereinstimmung erreicht, die heute leider noch fehlt. Gewiß ist die Art der Tonbezeichnung nicht entscheidend für den musikerzieherischen Erfolg des Unterrichts, aber das Fehlen der Einheitlichkeit ist ein Hemmnis. Daß Charlotte Später sich für das Tonwort entschieden hat, ist eine logische Folge des Aufbaus ihrer Erziehungsmethode. Die Darstellungsweise des neuen Werkes ist nicht die einer Klavierschule, sie wendet sich in erster Linie an den Lehrer. Er kann zwar die Hefte dem Schüler in die Hand geben und ihn auf das aufmerksam machen, was er zu benutzen hat. Er kann aber beim Gebrauch jeder anderen guten Klavierschule die Späterschen Bildungs- und Erziehungsgedanken anwenden. *Rudolf Bilke*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

OPER

BAD OEYNHAUSEN: Im Oeynhauser Kurtheater, das von Osnabrück bespielt wird, erlebte das Drama »Johann Philipp Palm« von Josef Wenter mit der von *Hermann Zilcher*, dem bekannten Würzburger Mozart-Interpreten, dazu komponierten Schauspielmusik seine *Uraufführung*. Zilcher, der selbst am Pult saß und mit dem Osnabrücker Orchester die Musik erklingen ließ, hat den Stimmungs-

gehalt des vaterländischen Werkes sehr wohl getroffen. Beethovens Egmont-Musik mag ihm dazu als Vorbild gedient haben. Ebenso wie dieser eignet auch der Zilcherschen Musik eine dem Heroischen ergebene Haltung, wozu allerdings gewisse romantische Einflüsse sich hinzufinden. Besonders glücklich ist Zilcher in der Verwendung des Volksliedcharakters, der sich im Gewande eines durch Mozart aufgelockerten Brahms darstellt.

Gerhard Kaschner

DORTMUND: Dortmunds Opernzeit 1934/35 kann dank ausgezeichneter Führung (Intendant Dr. *Georg Hartmann*) erfreuliche Höhenlagen verzeichnen. Sie sind um so positiver zu bewerten, als Dortmund nicht, wie die meisten der umliegenden großen rheinischen Industriestädte, über Zuschüsse verfügt, die — entsprechend den künstlerischen Absichten der führenden Persönlichkeiten — ausreichend genannt werden können.

Der Opernspielplan brachte an 10 Abenden 11 Werke. Sie verteilen sich auf 7 Komponisten, von denen die vier deutschen Wagner, Strauß, Lortzing, Flotow, in 7 Aufführungen vertreten waren: Walküre, Götterdämmerung, Parsifal, Rosenkavalier, Elektra, Undine und Martha, und die drei ausländischen Bizet, Puccini, Verdi mit vier: Carmen, Der Mantel, Gianni Schicchi, — die beiden Einakter Puccinis an einem Abend —, Rigoletto. Während demnach die stilistische Richtung der deutschen Opern sich über Strauß zwischen dem großgebauten Musikdrama und der singspielmäßigen Volksoper bewegte, oder anders gesagt, zwischen musikalischer Wagner-Philosophie und heiterer, romantisch belichteter musikverschönter Wirklichkeit bzw. Halbwirklichkeit, war die ausländische Oper einheitlich gebunden im italienisch-französischen Naturalismus. Soweit Schlüsse möglich sind, darf — abgesehen allerdings von der überragenden Durchschlagskraft der »Carmen« — gefolgert werden, daß die stärksten und wohl auch nachhaltigsten Publikumswirkungen von der psychologisch vertrauteren Welt der deutschen Opern ausgegangen ist. (Obwohl auch die Menschennähe der Rigoletto-Handlung dank einer liebevollen Inszenierung nicht ohne Wirkung blieb.)

Dr. Hartmanns Name als Opernspielleiter von Überdurchschnittsformat hatte in den drei Wagner- und den beiden Strauß-Aufführungen Gelegenheit, sich zu beweisen und zu befestigen. Sein künstlerischer Geschmack hält sehr sicher die feine Gebundenheit von starker Wiedergabe der realen Werkumwelt wie der geistig seelischen Werkinnenwelt *und* der bis in kleinste Nebensächlichkeiten reichenden theatralischen Durchschlagskraft. Er übernimmt sich dabei nicht. Er setzt nicht Wirkung vor Wert (wie dies gelegentlich bei übereifrigen Spielleitern — etwa in Duisburg — beobachtet werden konnte). Dadurch bewahrt sich Hartmann auch seine künstlerische Wendigkeit, seine dauernde Werk-Offenheit, die sich dann in der monumentalen Erhabenheit der Wagner-Welt ebenso direkt auswirkt wie in der teils verspielten, teils veristischen Atmosphäre der Richard Straußschen Opern.

In Dr. *Paulig* hatte sich die Intendanz einen Spiel- und Chorleiter von ausgeprägtem musikalischem Temperament und draufgängerischer Arbeitskraft geholt. Paulig inszenierte die »berühmte« Dortmunder »Carmen« und einheitlich die übrigen veristischen Opern des Spielplans: Puccinis Einakter »Der Mantel« und »Gianni Schicchi« und den »Rigoletto«. Außerdem verdankten die Opernchöre seiner Schulung ihre schöne Klangwirkung, die in den Parsifalchören ganz besonders hervortrat. Die Volksopern »Martha« und »Undine« gerieten in ihrem reizvollen mixtum compositum von Allegro- und Lamentosostimmung in der stilschönen Inszenierung des bewährten Mitgliedes des Dortmunder Opernensembles, *Hans Schanzara*, der die ungebrochene Ursprünglichkeit für diese volksnahe Romanzen- und Märchenwelt mitbringt. Der getreue Ekkehard sämtlicher Bühnenbildlösungen war Dr. *Mahnke*. Seine Wagner-Inszenierungen in ihren großlinig-erhabenen Konturen wie auch seine Vermittlung der veristischen Werkwelten waren Beweis für den weitgeschwungenen Bogen seiner die Farbe wie die Konstruktion des jeweiligen Werkes treffenden Begabung. Die musikalische Leitung lag in den nicht von Dr. Paulig selbst inszenierten und auch am Pult geleiteten Opern bei dem Opernkapellmeister *Hans Trinius*. Im Gesamtrückblick ist sein Leistungseindruck schwankender als bei den übrigen leitenden Opernkräften. Neben Aufführungen in herrlich schwingen der Musikalität (Götterdämmerung, Parsifal) stehen solche, in denen sein Dirigentenimpuls dem Werk einen Rest von Vitalität, Freude am leuchtenden Klang, sprühend sich aussprechendem Temperament schuldig blieb. Im Ensemble bewährten sich erstrangig *Melitta Amerling* (a. G.) mit ihrem heldisch großen Sopran, der jede Höhe wie jeden Modulations-

anspruch ihrer Partien wundervoll leicht bezwang, *Margarete Hoffmann*, *Grete Ackermann*, *Josef Lex*, der neben seinem kultivierten gesanglichen Können als heldischer Bariton auch überragende Befähigung als geistiger Gestalter aufweisen kann, *Hans von Stenglin* mit seinem fülligen Baß. *Mally Behler*

KIEL: Bei der Rückschau auf die Arbeitsleistung eines Theaters während einer Spielzeit und ihrer Wertung wird man stets zwei Punkte ins Auge fassen müssen, einmal das Was, den Gegenstand der Arbeit, der sich im Opernspielplan zeigt, zum anderen das Wie, die Arbeitsgestaltung, die den Wert der *Aufführungen* bestimmt. Die in der Spielzeit 1934—35 vom Kieler Theater herausgebrachte Opernreihe zeigt keineswegs das Gesicht eines unter irgendwelcher höheren Zielsetzung gestalteten Opernspielplans. In der fast ausnahmslosen Beschränkung auf *publikumssichere* Repertoirewerke offenbart sich in mancherlei Hinsicht eine deutliche Schwäche des Plangestaltenden. Es ist natürlich leicht, mit einem aus bekannt zugkräftigen Repertoireopern *zusammengestellten* Spielplan äußere und damit auch finanzielle Erfolge zu erzielen. Ein Wertmesser für den Grad der Erfüllung der besonderen kulturellen Sendung des Theaters sind sie aber niemals. Kulturelle Wertarbeit wird nur dann geleistet, wenn der aktive, schaffende Kulturträger nicht als Beauftragter des passiven, empfangenden Menschen, also nicht von ihm her, sondern zu ihm hin, ihn durch die begeisterte, restlose Erfüllung seiner hohen Aufgabe packend und gewinnend, wirkt. Das Kieler Theater ging nicht diesen Weg, der einen selbstbewußten Gestaltungswillen voraussetzt.

Den Aufführungen selbst, dem Wie der Theaterarbeit, können wir unsere Anerkennung allerdings nicht versagen. Die musikalische Leitung (Generalmusikdirektor *Gahlenbeck*, die Kapellmeister *Lehmann* und *Zimmer*, der Chordirektor *Johannssen*), die Regieführung (Oberspielleiter *Siegle*) und mit ihnen das Orchester und die Sänger zeigten stets eine bis ins kleinste gehende gewissenhafte und fleißige Vorarbeit, die ihren letzten Ausdruck in einem Einssein aller gestaltenden Faktoren fand, das selbst unter schwierigsten Umständen, wie sie sich u. a. bei plötzlichen Notgastspielen ergaben, ausgezeichnete Aufführungen von überzeugender Geschlossenheit ermöglichte.

Man führte auf: Richard Wagners »Die Meistersinger« und »Lohengrin«, von Weber »Freischütz«, Lortzings »Waffenschmied«, Smetanas »Die verkaufte Braut«, Verdis »Maskenball« und »Rigoletto«, Puccinis »Butterfly«, »Toska« und die drei Einakter »Der Mantel«, »Schwester Angelika« und »Gianni Schicchi«, die beiden *Zugopern* »Cavalleria rusticana« von Mascagni und Leoncavallos »Bajazzo«, dazu Richard Strauß' »Rosenkavalier«, d'Alberts »Tiefland« und Bizets »Carmen«. Zu diesem bunten Strauß gesellten sich als besonders erfolgreiche Erstaufführungen Vollerthuns »Island Saga« und Händels in festlichem Rahmen herausgebrachte Oper »Xerxes«.
Im übrigen bleibt noch festzustellen, daß der Operette, der man eine ganz besondere Sorgfalt angedeihen ließ und die sich nicht zuletzt deshalb eines ganz besonderen Zuspruches erfreute, ein Platz in der Reihe der musikalischen Werke eingeräumt wurde, der ihr, von der kulturellen Gesamtaufgabe des Theaters her gesehen, keineswegs zukommt.
Alexander Ostrowicz

LEIPZIG: Da die Leipziger Oper infolge des sich noch bis Mitte September hinziehenden durchgreifenden Bühnenumbaus des Neuen Theaters gegenwärtig sozusagen heimatlos ist, bietet sie den Theaterfreunden einen hochwillkommenen Ersatz durch die *Freilichtaufführungen* im Park des Gohliser Schlößchens. Diese prächtige, von hohen Bäumen umrahmte und mit allen Reizen der Natur versehene Freilichtbühne kommt in ihrer ganzen Eigenart der Pflege der Ballettkunst und besonders des im achtzehnten Jahrhundert so beliebten Schäferspiels entgegen. Die Mozartschen Tanz- und Schäferspiele: »*Das schlechtbehütete Mädchen*«, »*Die Rekrutierung*« oder »*Die Liebesprobe*«, »*Bastien und Bastienne*« gaben in ihrer Übertragung auf die Freilichtbühne Aufführungen, die von seltenem Reiz waren. Nicht ganz so glücklich erschien der Gedanke, die Szenerie von Rossinis »*Barbier von Sevilla*« ins Freie zu verlegen. Einen ganz starken Erfolg dagegen hatte ein *Gluck-Abend* (Ballett und Einakter »Die Maienkönigin«), vor allem aber die Neubelebung der »*Jagd*« von Joh. Adam Hiller. Für diese harmlos-melodiösen Singspiele erscheint uns sogar die Naturbühne als der einzig mögliche Rahmen, weit mehr als der geschlossene Theaterraum. Die von *Wolfram Humperdinck* inszenierten, von *Oscar Braun* und *Gerhard Keil* und dem Gewandhaus-

orchester musikalisch bestens betreuten Aufführungen entfesselten die Sing- und Spiellaune der städtischen Opernmitglieder aufs glücklichste und boten im Zusammenwirken von Natur und geschmackvoll verwendeten Beleuchtungseffekten Bilder von zauberhafter Schönheit. *Wilhelm Jung*

SALZBURG: *Friedrich Frischenschlagers* neue Schuloper »*Die Nachtigall*«, die vom Konservatorium Mozarteum im Stadttheater zur Uraufführung gebracht wurde, erwies sich als beachtenswertes Werk des Salzburger Komponisten. Das nach einem Andersschen Märchentexte von *Herbert Scheffler* hergestellte Libretto greift den heute besonders aktuellen Kampf zwischen natürlicher und künstlicher Kunstausübung auf und macht ihn zum Vorwurf eines ebenso reizvollen als lehrreichen Spieles, zu dem der Komponist eine einfallsreiche und besonders dem Zweck eines Schulstücks sinnvoll angepaßte Musik schreibt. In den Hauptpartien waren *Lisl Benedikt* (Nachtigall), *Rotraut Paumgartten* (künstliche Nachtigall), *Hugo Lindinger* (Kaiser) erfolgreich tätig. *Roland Tenschert*

KONZERT

DORTMUND: Die Konzerte wickelten sich in der üblichen Folge von acht Sinfonie- und zwei Chorkonzerten ab, die auf zwei Vormietegruppen mit je fünf Konzerten verteilt waren. Zwischendurch lief eine Serie von vier Kammermusikkonzerten. Sämtliche Aufführungen lagen in der bewährten Hand des Städtischen Generalmusikdirektors *Wilhelm Sieben*. Seine eindringliche Art, die Programmwerke mit ganzer Hingabe seines musikalischen Temperaments zu deuten, gestaltet jeden Konzertabend zu einem Erlebnis, ob es sich um die weitdimensionalen Ansprüche der sinfonischen Großform oder um die konstruktive oder melodische Filigranfeinheit kammermusikalischer Formungen handelt. Denn in Siebens herrlich ursprünglicher Dirigentennatur binden sich unverbrauchter musikalischer Auftrieb mit dem reichen Ernteschatz einer langjährigen, an vielen Stilen und individuellen Anforderungen geschulten Erfahrung. Die Sinfoniekonzerte wandten sich werkinhaltlich überwiegend zur Klassik (Bach: Ciaconna in d-moll in der Orchesterbearbeitung von Joachim Raff, Mozart: Sinfonie D-dur und A-dur-Violinkonzert, gespielt von *Willy Stroß*, Beethoven: Egmont-Ouvertüre, Zweite

und Neunte Sinfonie, Klavierkonzert in Es-dur, gespielt von *Max Pauer*, Kantate (»Meeresstille und glückliche Fahrt«) und Romantik (Schumann: Vierte Sinfonie, Schubert: Fantasie f-moll in der Instrumentierung von Felix Mottl, Felix Dräsecke: Sinfonie F-dur [vergeblicher Wiederbelebungsversuch], Chopin: F-moll-Klavierkonzert, gespielt von *Eduard Erdmann*). Das späte 19. Jahrhundert war mit Bruckners Vierter, ebenso Brahms' Vierter vertreten, außerdem mit Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven, Tschaikowskys Fünfter, Berlioz' »Symphonie fantastique«, Strauß' »Macbeth« und Lalos »Symphonie espagnole« Sibelius mit dem grandiosen Tongemälde seiner »Saga«, Anton Dvoraks Konzert für Klavier mit Orchester, gespielt von *Walter Rehberg*. Mit dem Konzert in h-moll für Violine und Orchester von Richard Wetz, gespielt von *Friedrich Enzen*, Konzertmeister des Städtischen Orchesters Dortmund), den *Trenkner*schen Variationen über ein Thema von Mozart und Wedigs Klavierkonzert in b-moll (vom Komponisten selbst dirigiert, gespielt von *Wilhelm Backhaus*) war der schuldige Griff in die Gegenwart mit nicht eben überzeugendem Erfolg getan.

Die Chorkonzerte, von denen das eine Schumanns oratorisches Idyll »Das Paradies und die Peri«, das andere Brahms' »Deutsches Requiem« zusammen mit dem seltenen Erlebnis der Beethovenschen C-dur-Messe brachte, bewiesen die enorme Geschultheit des Städtischen Chors sowohl bezüglich schöner Klanggesättigtheit wie ausdrucksstarken Vortrags. — Die Kammerkonzerte, im stimmungsvollen Rahmen des alten gotischen Rathaussaales abgehalten, hatten ihr Programm hauptsächlich aus dem reichen Vorrat der Kammermusikkultur des 18. Jahrhunderts bezogen, wobei selbstverständlich des Bach-Händel-Jubiläums gebührend gedacht wurde. Diese Abende waren von einer idealen musikalischen Intimität, wie sie eben in dieser stillen Klangschönheit, dieser klaren Formgebung und

dieser fast vorsichtigen Zurückhaltung der seelischen Aussprache nur diese begnadete Zeit schenken kann. *Mally Behler*

FRANKFURT: Vor Beginn der neuen Konzertspielzeit noch ein paar Worte über den Ausklang der »alten«. Die »Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik« veranstaltete »*Tage für geistliche Musik*«, die außer Kursen und Vorträgen des Benediktinerpaters Dr. *Leo Söhner* Gastkonzerte des *Aachener Domchors* und des Chores der *Basilika St. Martin* aus Bingen vermittelten, bei denen die Domorganisten *Heinrich Weber* (Aachen) und Prof. *Hans Bachem* (Köln) mitwirkten. Besonderem Interesse begegnete der Aachener Chor. Er ist von seinem Leiter, *Th. B. Rehmann*, ausgezeichnet geschult und erreicht eine seltene höchst wirksame äußere Dynamik des Vortrags. Dagegen ließ die innere Stufung einiges zu wünschen übrig, sei es, daß die Sänger am Ende einer anstrengenden Reise übermüdet waren, sei es, daß der Dirigent diesen Faktor um der »Sachlichkeit« willen bewußt oder unbewußt zu wenig beachtet. Auch der Binger Chor, der von *Friedrich Becker* geleitet wird, bot eine beachtliche Leistung. Im Bereich der evangelischen Kirchenmusik wurde das Gastsingen der *Elberfelder Kurrende* unter *Erich vom Baur* sehr dankbar aufgenommen. Der zweite Abend der Geigerin *Senta Bergmann* und des Pianisten *Fritz Malata* brachte als Uraufführung die *Sonate* von *Alexander Friedrich von Hessen*, ein erstaunlich jugendlich empfundenes Stück des jetzt 72jährigen, dazu die bekannte Sonate von Hans Pfitzner und die zu wenig bekannte von Hermann Zilcher. Die D-dur-Sonate von Mozart, in äußerlich freiem und doch innig gebundenem Vortrag ohne Noten wiedergegeben, belegte vollends die künstlerische Qualität und seltene Eintracht dieses Duettierens. Die *Museumsgesellschaft* hat ihre Satzung und Organisation dem Führerprinzip angepaßt und nach dem Rücktritt des bisherigen ersten Vorsitzenden Prof. *Gustav Spieß* den Fabrikanten *Richard Ludwig* als alleinverantwortlichen Leiter an ihre Spitze berufen. Bei dieser Gelegenheit hat sowohl die Gesellschaft als auch die Stadt Frankfurt den Wunsch zum Ausdruck gebracht, immer breitere Volksschichten als Mitglieder und Hörer zu gewinnen und künftig sowohl das zeitgenössische als auch das ausländische Musikschaffen wieder mehr zu fördern. Daß auch in anderen Kreisen und besonders bei den ortsansässigen jungen Musikern das Bedürfnis besteht, dem Kulturleben der Stadt seine frühere Aktivität und Spannweite wiederzugewinnen, beweist die Tatsache, daß sich ein »*Arbeitskreis für neue Musik*« gebildet hat, der öffentliche Aufführungen von Kammermusik und Chormusik sowie interne Vorträge zur Sache veranstalten will. Am Gründungsabend selbst, der erstaunlich gut besucht war, gab *Werner Egk* eine Einführung in seine Oper die »Zaubergeige«, deren Uraufführung im Frankfurter Opernhaus gleichfalls als ein Anzeichen neuen Unternehmungsgeistes und wiedererwachter Verantwortlichkeit gegenüber dem Wollen und Schaffen der jungen Generation zu begrüßen war.

Karl Holl

LEIPZIG: Die von der *NS-Kulturgemeinde* während der Sommermonate veranstalteten *Serenadenabende* finden jetzt allwöchentlich in dem jüngst wiederhergestellten Gohliser Schlößchen statt, dessen herrlicher, von dem Verkehr der Welt wie abgeschiedener Schloßpark ein geradezu idealer Platz für die stimmungsvollen Freiluftmusiken ist. Ausgeführt werden diese Konzerte von dem durch die NS-Kulturgemeinde neugegründeten *Leipziger Konzert-Orchester*, an dessen Spitze als ständiger Dirigent der junge, hochbegabte *Sigfrid Walther Müller* steht, der in Leipzig sich bereits als Leiter der früheren Akademiekonzerte einen guten Namen gemacht hat und auch in seiner neuen Stellung durch vornehme Programme und sorgfältige Ausführung diese Serenadenabende auf eine hohe künstlerische Stufe erhebt. Eine besondere Anziehungskraft übte die vierte Serenade aus dadurch, daß *Hermann Abendroth* an der Spitze dieses neuen Orchesters als Gast erschien und durch diese dankenswerte Tat bewies, daß er als Gewandhauskapellmeister und oberster Führer des Leipziger Musiklebens diesem jungen, entwicklungsfähigen Orchester seine fördernde Aufmerksamkeit zuwendet. Der Mozart-Abend, den er mit dem D-dur-Divertimento, der Haffner-Serenade und einer Reihe Deutscher Tänze bot, war ein voller Erfolg für das Orchester, das einen wertvollen Zuwachs für das Leipziger Musikleben bedeutet.

Wilhelm Jung

PRAG: Eine außermusikalische Festlichkeit (Katholikentag) gab zu einer Reihe deutscher Veranstaltungen Anlaß. — Vorher fand noch in einem Chorkonzert die

Prager Erstaufführung einer nachgelassenen E-dur-Sinfonie (1821) von *Schubert* durch das Theaterorchester unter Dr. *Heinrich Swoboda* statt. Nicht eben zum Stärksten des Meisters gehörend, ist sie doch ein liebliches, musikalisch reiches Werk. — Das Hauptkonzert im Deutschen Theater brachte nach der Beethovenschen Ouvertüre zur »Weihe des Hauses« die Uraufführung der Domszene aus *Fid. Finkes* fast vollendeter Oper *»Die St. Jakobsfahrt«*, dirigiert von *Erich Kleiber*. Das ausdrucksstarke, auch in klanglicher Hinsicht eigenartige Stück, dessen Orchester u. a. ein nach Angaben des Komponisten von den August-Förster-Werken eigens gebautes Glockencembalo beschäftigt, schildert aufs eindringlichste die läuternden Gewissensqualen der Hauptgestalt des Werkes, dessen Text von einer dem »Armen Heinrich« stofflich verwandten, echt deutschen Mystik durchdrungen ist. Der zweite Teil des Abends bestand aus Bruckners »Te deum«, ausgeführt von den sudetendeutschen Brucknergemeinden unter der Leitung des jungen, ernst strebenden Dr. *Herbert Hiebsch*. Der Chor der Prager Brucknergemeinde war bei einer »Geistlichen Abendmusik« mit interessantem, teilweise historischem Programm zu hören, das u. a. Motetten von Bruckner und ein unbekanntes »De profundis« von E. Th. A. Hoffmann umfaßte. Eine sehr schöne »Orgelstunde« wurde von Prof. *Josef Langer* und der ausgezeichneten Altistin *Gertrude Pitzinger* veranstaltet; hier interessierten u. a. zwei Manuskripte, die »Suite für Orgel« von *Finke* und eine Passacaglia von *Theodor Veidl*. Direktor *Robert Manzer*-Karlsbad leitete bei einer Veranstaltung im Waldsteingarten die Ouvertüre zu den »Geschwistern«, einer Jugendoper *Veidls*. Bruckners Messe in D wurde in der Salvatorkirche von der Musikakademie stimmungsvoll aufgeführt. *Friederike Schwarz*

WEIMAR: Zwei wesentliche Momente bestimmen das musikalische Gesicht Weimars: seine musikalische und geistesgeschichtliche Vergangenheit und die ständig in der Gegenwart stehende Erziehungsarbeit seiner Musikhochschule. Hier wie dort bestehen Bindungen, die berücksichtigt werden müssen, hier und dort sind Möglichkeiten der Fortentwicklung auf dieser Basis gegeben. Schillers 175. Geburtstag, der durch die Anwesenheit der Reichsregierung im Nationaltheater zu einem weithin sichtbaren Gedenktag sich gestaltete, wurde mit Beethovens Neunter unter *Hans Pfitzners* Führung gefeiert. Daß die Weimarer Osterfestspiele und die Wochen des Schillerbundes dies Jahr nicht so sehr im Vordergrund auch des Konzertlebens standen, erwirkte vor allem das Bach-Händel-Schütz-Jahr der RMK, deren Programm Weimar seiner geschichtlichen Beziehung zu Bach wegen eine ganz bestimmte Stelle einräumte. Bach stand weitaus an der Spitze aller Veranstaltungen des Jahres, auch Händel wurde geehrt. An der Gestaltung der Bach-Tage der RMK hatten die Musikhochschule mit eigenen Abenden, die NS-Kulturgemeinde und die Gesellschaft der Musikfreunde Anteil. Ein Konzert auf alten Instrumenten mit *Li Stadelmann*-Cembalo, Prof. *R. Reitz* und Prof. *W. Schulz*, ein Chor-Orchesterkonzert mit der köstlichen »Bauernkantate« unter Prof. *F. Oberborbeck*, das Bach-Konzert des Kammerorchesters der Berliner Musikhochschule unter Prof. *Fritz Stein*, die Kreuzstabkantate (Solist: Prof. *H. J. Moser*-Berlin) und der Vortrag der »Klavierübung III. Teil« durch Weimars Stadtorganisten *J. E. Köhler* standen auf dem wahrhaft großzügigen Programm Weimars. Hinzu kommen noch die Konzerte der offiziellen Bach-Feier der RMK, die die »Kunst der Fuge« wie die »Matthäuspassion« unter *Felix Oberborbeck* brachten. Einführungen und mannigfaltige Vorträge vervollständigen das Bild, das einen großzügigen Einblick in Bachs Werke gewährte.

Die Feiern Weimars für *Richard Wetz*, mit dem Weimar einen seiner tätigsten und vornehmsten Musiker verlor, wurden an dieser Stelle bereits eingehend gewürdigt. Trotz der großen Bach-Verpflichtung hat sich auch Weimar des 125. Geburtstages Robert Schumanns erinnert. Die Hochschule brachte unter Felix Oberborbeck dessen liebenswertes Werk »Der Rose Pilgerfahrt« und die Deutsche Heimatschule in Verbindung mit dem »Bayreuther Bund« einen Liederabend von *Grete Welz* vom Deutschen Nationaltheater mit einem Vortrag Dr. *O. Reuters*.

Schon im Zusammenhang mit den verschiedenen Gedenktagen des Jahres wird deutlich,

welche Bedeutung der *Weimarer Musikhochschule* im Musikleben Weimars zukommt. Das Programm des Winters 1934/35 umfaßte nicht weniger denn 16 Hochschulkonzerte, die wöchentlich stattfanden, und sechs Bach-Kantaten, die allmonatlich in der Herderkirche zum Vortrag kamen. Die Darbietungen bestritten in erster Linie die Studierenden, auch Lehrer der Hochschule und vor allem im Falle der Kantaten weitere einheimische und auch auswärtige Kräfte hatten Anteil. Unter den geschlossenen Zyklen war besonders verdienstvoll die Reihe sämtlicher Violinsonaten Beethovens, von *Robert Reitz* und *Erika von Binzer* interpretiert. Hervorgehoben zu werden verdienen ein Abend alter Musik, ein Abend nordischer Musik und ein Zyklus »Thüringer Komponisten«. Eine überragende Leistung bot *Frida Cramer*, Lehrerin für Geige an der Musikhochschule, mit Werken Spohrs und Schuberts. Ihren ersten geschlossenen Abend absolvierte mit Erfolg die Meisterklasse des Pianisten *Alfred Hoehn*, der sich selbst als Interpret des b-moll-Klavierkonzertes von Tschaikowsky und an einem eigenen Abend mit Werken von Brahms, Chopin und Schumann hören ließ.

Die vier *Konzerte des Nationaltheaters* leiteten Staatskapellmeister *Paul Sixt* (Solist: *Edwin Fischer*), Prof. *Hermann Abendroth* und Prof. *Heinrich Laber*-Gera, der die beiden letzten Konzerte dirigierte. Solisten waren Prof. *W. Müller-Crailsheim* (Brahms' Violinkonzert) und Prof. *W. Schulz* (das Cellokonzert Robert Volkmanns).

Der Dirigent der sechs *Chor-Orchester-Konzerte* war *Felix Oberborbeck*. Neben den schon im Zusammenhang mit den Bach-Feiern genannten Werken hörte man Beethovens erste und dritte Sinfonie, an einem Brahms-Abend dessen »Tragische Ouvertüre«, »Vier ernste Gesänge« und »Ein deutsches Requiem«. Ein mehr zeitgenössischer Abend brachte Regers Vaterländische Ouvertüre ,Trunks »Lieder der neuen Front« und Otto Siegls »Festhymnus«. Die Chorwerke sang der MGV Weimar unter *Hermann Saal*.

Schöne Erfolge konnte sich der Stadtorganist *Joh. E. Köhler* holen, dessen Abendmusiken nunmehr eine ständige Erscheinung im Weimarer Konzertleben darstellen. An besonderer Stelle ihres ausgesprochen solistischen Gepräges wegen standen die hervorragenden *Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde*, deren Meisterkonzerte mit *Walter Gieseking*, *Georg Kulenkampff* und *Sigrid Onégin* zu den stärksten Eindrücken des Winters zählen.

Hans Rutz

* MUSIKALISCHES PRESSEECHO *

FRIEDRICH SILCHER

Ein solch begnadeter Mensch war Friedrich Silcher, der vor 75 Jahren als Musikdirektor zu Tübingen sein geruhsam verlaufenes Leben beschloß. Der äußerliche Verlauf dieses Lebens ist schnell erzählt; einfach und gradlinig ist's geführt. Friedrich Silcher wurde als Bauernsohn am 27. Juni 1789 zu Schnaith bei Schorndorf im Württembergischen geboren; durfte Musiker werden. Kommt als solcher nach Stuttgart, wird aber schon 1817 als Musikdirektor an die altehrwürdige Universität Tübingen berufen, die ihm 1852 sogar den Doktor ehrenhalber verleiht. Von Tübingen aus zieht es ihn in die umliegenden Dörfer und Gemeinden. Hier ist sein Feld. Er macht den Quell aller Melodie wieder frei, schöpft an dessen Borne; entreißt halb verschüttet Volksgut drohender Vergessenheit, sammelt Melodie zu Melodie und schenkt mit seiner »Sammlung deutscher Volkslieder« Melodie auf Melodie wiederum seinem Volke.

Und dazu ward Friedrich Silchern die Himmelsgabe. Besessen, wie er der echten Melodie nachspürt, sie findet, reinigt und neu faßt, liebevoll, wie er sich mit diesem edelsten, weil ursprünglichsten aller Volksgüter so befaßt, daß es in sein ganzes Sein eingeht, ward ihm das Glück, nicht nur zu finden, sondern zu erfinden. Das durch ihn wiedererstandene Volkslied dankte ihm dadurch, daß es ihn neue Weisen zu den schon vorhandenen hinzuerfinden ließ. Weisen, die inzwischen längst schon wieder Volkslieder geworden sind! So denkt daran, die ihr heute begeistert, beseeligt singt, daß Friedrich Silcher euch das »Ännchen von Tharau« und »Morgen muß ich fort von hier« und »Ich weiß nicht, was soll es bedeuten« und »Zu Straßburg auf der Schanz« (um Weniges nur herauszugreifen) geschenkt hat; daß Silcher es war, der diese Melodie zum erstenmal in seinem Innern erklingen fühlte, daß er es war, dem der fehlerfreie Guß von Wort und Ton mit diesen Liedern gelang.

Und diese eigenen Weisen Silchers *mußten* wiederum Volkslieder werden, weil sie echt und gut waren, weil sie in ihrer seeligen Einfachheit reinem Herzen entsprangen, weil in ihnen der wahre, unverfälschte Sinn des wahrhaft bodenständigen Volksliedes weiterlebt. Ohne irgendwie verfälschende Sentimentalität. Das ist's, was Silchers Liedgut unvergänglich, unsterblich macht. Es ist nirgend sentimental, denn Sentimentalität zerstört von innen heraus, mag lächerlicher Tageserfolg noch so in die Breite gehen! Seht Silchers Texte, Silchers Melodien daraufhin an. Prüft streng; ihr werdet nicht die Spur von Kitsch, gar Schund drin finden. Frisch zupackende Romantik, manch spitzbübisch lachender Schwabenhumor bindet sich mit klassisch anmutender Allgemeingültigkeit des erschauten Bildes. Alles ist unumstößlich wahr und immer einfach erdacht; ist nicht so sehr erfunden wie gefunden! Das ist's. Und zu alledem noch eines, zugleich das schönste Vermächtnis, das Friedrich Silcher uns allen und denen, die nach uns kommen, mit auf den Weg gab. Wißt ihr, daß er der Schöpfer war unseres ergreifendsten Liedes: »Ich hatt' einen Kameraden«? Es begleitet versöhnend zum Tode. Es soll aber auch fürderhin uns alle nachdenklich und dankbar gestimmt an den oft unsichtbaren und uns ewig im Liede begleitenden Kameraden erinnern, an den Kameraden, der uns singend durchs Leben führt, an den Kameraden Friedrich Silcher.

Wolfgang von Bartels
(Münchener Neueste Nachrichten, 27. 8. 1935.)

VOLKSMUSIK — BERUFSMUSIKER

Vor noch nicht langer Zeit gab es Politiker von Beruf, die auf die »Volkspolitiker« mit überlegenem Lächeln herabschauten, die da meinten, Politik dürfte nicht ein einträglicher Beruf um seiner selbst willen sein, sondern sie habe einzig der Sorge um das Volk zu gehören, das den Führern sein Vertrauen gibt. Wieweit dies Lächeln berechtigt war, hat die Geschichte der letzten zwei Jahre eindeutig bewiesen.

Ohne den Vergleich näher ausspinnen zu wollen, möchten diese Zeilen davor warnen, daß Berufsmusiker über die Bestrebungen der Volksmusikpflege geringschätzig denken, und andererseits die »Volksmusiker« von den Berufsmusikern glauben, sie seien eine Kaste rückständiger Handwerker, denen nur daran gelegen sei, sich gegen Eindringlinge abzuschließen. Beide, Volksmusiker und Berufsmusiker haben in der letzten Zeit eindringlich dargetan, daß es ihnen um den Aufbau einer Musikpflege ernst ist, die als Erfüllung der politischen Aufgabe jedes Deutschen ihre Berechtigung in der Gegenwart hat. Daß man sich noch nicht recht zu gemeinsamer Arbeit gefunden hat, liegt wohl in erster Linie daran, daß sich auf dem Gebiete der Kunst noch nicht die allein folgerichtige Erkenntnis durchgesetzt hat, was eigentlich »Volk« ist.

Um einmal die Extreme zu nennen: »Volk« sind nicht singende und tanzende Mädchen, — »Volk« ist auch nicht der »Dritte Stand«, der mit Musik »berieselt« werden muß; es handelt sich letzten Endes nicht so sehr darum, daß wir uns alle plötzlich berufen fühlen, dieser unbestimmten Größe »Volk« die musikalische Unterhaltung zu bieten, nach der es verlangt (das wissen wir ja gar nicht so genau)!

Die Erfassung weiterer Schichten in einem neuorganisierten Konzertleben, die musikalische Erziehung der jungen Generation in Singkreisen und Spielscharen — das sind Zwischenlösungen von großem Nutzen; aber sie dürfen hier und dort niemals die Überzeugung aufkommen lassen, als seien wir alle berufene Erzieher des Volkes, dessen primitiver Genußsucht und dessen historisiertem Spieltrieb wir Befriedigung verschaffen müßten. Wenn es heute nämlich nach all denen ginge, die sich zu Führern und Erziehern berufen fühlen, dann würde wohl wenig »Volk« übrig bleiben, und es fragt sich überdies, ob diese Wenigen sich so sehr zu unserer Erziehungsarbeit hingezogen fühlen würden, wie es für die Existenz der Musiker notwendig ist.

Deshalb wird auch der Künstler ebenso wie der Politiker erkennen müssen, daß er sich nicht in bedächtiger Schonung seiner eigenen Individualität als Erzieher einer unter ihm stehenden Volksmasse fühlen darf, sondern er wird selbst das Recht erwerben müssen, zum Volk in der durch die nationalsozialistische

Staatsidee geschaffenen Sinngebung zu gehören. Zu dem Volk, das gemeinsam an der Aufrichtung seiner inneren und äußeren Kraft arbeitet, zum Volk, dessen Arbeit harte Pflicht, aber auch höchstes Recht ist, zum Volk, das — stolz auf eine jahrhundertelange Geschichte — gewillt ist, die Sünden eines Niedergangs durch doppelten Einsatz wieder gutzumachen, zum Volk, das sich in dieser Aufgabe zu einem neuen, überkonfessionellen aber darum nicht weniger religiösen Glauben zusammengefunden hat.

Ein Teil dieses Volkes soll auch der Musiker werden. Nicht *an* ihm, sondern *in* ihm soll er die Aufgaben erfüllen, zu denen ihn Eignung und Berufung bestimmen. Zum Volk zu gehören, bedeutet nicht ergebenes Versinken in einer Masse, sondern das Sicheinordnen in den Rhythmus, der heute in unerhörter Kraft durch unser Land geht, von dem wir entweder erfaßt werden können oder als ewig Gestrige verständnislos beiseite stehen müssen.

Wenn hier der Einwand erhoben wird, dieser Rhythmus, gegen dessen politische Bedeutung man großzügigerweise nichts einzuwenden hat, sei kulturvernichtend, unsere Nerven verlangten feinere Kost, dann darf man solchen Besorgten nur wünschen, sie möchten recht bald an sich selbst spüren lernen, wie sehr dies Mitschwingen zum Mitfeiern werden und künstlerische Kräfte freilegen kann, von denen sie sich vorher keine Vorstellung machten.

Dem gemeinsamen Rhythmus, dem Feiern und der Arbeit klingende Form zu verleihen, ist das Vorrecht und die vordringliche Aufgabe der Musik. In ihrer Erfüllung steht der Musiker an einem Ehrenplatz. Volksmusik ist dann das Gestalt gewordene kultisch-politische Bekenntnis des Volkes, das wir selbst sind.

Joachim Weinert
(Magdeburgische Zeitung, 20. 8. 1935)

NICHT JAZZ — ABER MODERNE DEUTSCHE TANZMUSIK!

Man sage nicht, diese Dinge seien unwichtig und gehörten nicht in eine ernsthafte Kulturpolitik, als daß sie immer wieder leidenschaftlich in der Öffentlichkeit diskutiert würden. Ganz im Gegenteil, sie sind aus bestimmten Gründen von besonderer Bedeutung, weil gerade hier der untere Ansatzpunkt liegt, um den ewig Gestrigen in ihrer reaktionären Haltung zu begegnen, und endlich mit Formen zu brechen, die in einer Zeit nicht mehr lebendig sein können, die von der der Väter schlechthin grundverschieden ist.

Es wird (das geht an die Adresse der bei solchem Thema nasenrümpfenden »Musiksachverständigen«!) immer so sein, daß bei der durchschnittlichen Tanzmusik, ob sie nun alt oder modern ist, große, ewige musikalische Werte nie oder selten zu finden sind, statt dessen stets billige Romantik den »Schlager« ausmacht. Aber darum geht es hier nicht, sondern um das Grundsätzliche, daß nämlich ich Moralinisten in sturer Anbetung wilhelminischen Plunders nach wie vor gegen Form und Art moderner Tanzmusik sperren, ohne auch nur im entferntesten stichhaltige Argumente vorbringen zu können. Sie geraten schon in größte Erregung, wenn nur das Wort Saxophon fällt, wenn von Tanz oder Tanzmusik die Rede ist, ohne daß auch sogleich die Garantie für ausschließlichen Polka oder Ländler gegeben wird. »Nieder mit dem Jazz! Dreh dem Lautsprecher den Hals ab, sobald ein Saxophon sich nähert!«

Nun, es wird das ganze Geschrei sich bald erübrigen. Zumindest was den Rundfunk anbetrifft, ist die Frage durchaus von der Intendantenkonferenz bejaht worden: es wird moderne Tanzmusik gesendet!

Werner Bergold vom Reichssender Stuttgart erklärte, daß es tatsächlich keine formalen Kennzeichen gebe, die eine eindeutige Definition des Begriffes Jazzmusik ermöglichen würden. Die unselige November-Revolution hatte einen Boden bereitet, auf dem jede Entartung kritiklos wuchern konnte. Der Jazz sei seinerzeit unter jüdischer Führung vom marxistischen Deutschland vorbehaltlos übernommen worden, statt daß man den Versuch einer Einschmelzung in unser Volksempfinden unternommen hätte. Erst der Zielsicherheit der nationalsozialistischen Bewegung, vor allem mit ihrer antisemitischen Tendenz, sei es gelungen, auch auf diesem Gebiet gründlich Wandel zu schaffen. Die heutige deutsche Tanzmusik sei auf gutem Wege. Sie habe sich grundlegend von der Übertreibung des Rhythmischen abgekehrt und versuche ein sinngemäßes, ausgeglichenes Ineinanderverschmelzen von Rhythmik und Melodik. Gegenüber den Musikreaktionären, die in der Verwendung des Saxophons die Angriffsfläche gefunden zu haben glaubten, sei festzustellen, daß der Erfinder des Saxophons, Sax, ein Deutscher war. Der Referent betonte die Notwendigkeit, eine deutsche Tanzmusik zu schaffen, die dem deutschen Empfinden be-

sonders durch Betonung des Melodischen entspreche. Leider dominiere noch immer die üble Schlagerproduktion am laufenden Band. Der Rundfunk sollte alles tun, um sich nicht nur die besten Musiker, sondern auch die besten Instrumente zu verschaffen. Das sei Propaganda für die deutsche Tanzmusik im besten Sinne des Wortes. Vor der einwandfreien Qualität habe auch der Nörgler Respekt. (*»Westdeutscher Beobachter« Köln, 4. 7. 1935.*)

AUFRUF ZUR GRÜNDUNG EINER RICHARD WETZ-GESELLSCHAFT

Wir haben jetzt eine Reichskulturkammer wie ein Propagandaministerium, also machtvolle Instanzen, die, wenn sie in hinreichender Form aufgeklärt und beeinflußt werden, unzweifelhaft für das Lebenswerk Richard Wetz' eintreten werden. Wenn es gelingt, von hier aus einen Druck auf die Führer der Musikwelt auszuüben, ist mit einem Schlage das erreicht, was »privat« bislang nicht gelungen ist. Wer aber soll diese Instanzen beeinflussen und für Richard Wetz gewinnen? Von wem soll dieser Weg eingeschlagen werden? Nun, von den Freunden der Wetzschen Musik, von denen, denen seine Musik Herzensgut ist. Alle die, die Wetz mit der Seele lieben, müssen es als eine Pflicht betrachten, eine Richard Wetz-Gesellschaft ins Leben zu rufen, mit dem festen Vorhaben, die Werke dieses Einzigen vor jeder Versandung wie Verstümmelung zu bewahren. Versandung: daß nicht die Urfeinde jedes wahrhaft schöpferischen Komponisten, die *Auch-Komponisten* mit ihrer Sandmusik, die zwischen den Händen zerrinnt, die blühende Aue dieser Musik verdecken und ersticken. Verstümmelung: daß das Lebenswerk Richard Wetz' nicht durch schlechte, mittelmäßige Sänger oder Dirigenten wie auch durch eine unkundige Presse vernichtet wird. Wetz muß zuvörderst von der Innenzelle der deutschen Seele erfaßt werden, in der Stille. Man muß dem deutschen Volke durch Aufsätze, Vorträge, Analysen und Aufführungen (auch durch ernste Hauskonzerte) den herrlichen Quell dieser Musik erschließen.

Aus all diesen Gründen dürfte die hier ins Auge gefaßte Gesellschaft aus Musikern und Freunden der Wetzschen Musik bestehen, die Mittel zu schaffen vermögen, um erstklassige Aufführungen der Wetz-Werke zu ermöglichen, die ferner durch Herausgabe von Jahrbüchern alles, was das Wesen der Wetzschen Musik berührt und was mit unserer gesamten Kultur zusammenhängt, veröffentlichen.

George Arnim

(*»Der Stimmwart«, 1934/35, 3. Vierteljahresheft*)

ZEITGESCHICHTE

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Ein Cembalokonzert von *Wolfgang Fortner* wird Kapellmeister *Sacher* in Basel mit *Li Stadelmann* als Solistin uraufführen.

Das Rhein-Mainische Musikfest des Staatsbades Nauheim sieht im Programm u. a. auch die Abendmusik von *Hans F. Schaub* vor.

Hans Chemin-Petit hat die Komposition einer achtstimmigen Motette nach dem Text von Matthias Claudius »Der Mensch lebt und besteht« beendet.

Die Uraufführung des neuen Violoncello-Konzertes von *Hans Pfitzner* findet am 27. September in Hamburg unter *Wilhelm Furtwängler* mit dem Berliner Philharmonischen Orchester statt. Solist ist *Gaspar Cassadó*, dem das Werk gewidmet ist. Die Erstaufführung in Berlin ist in einem Sonderkonzert der Philharmonie auf den 13. November festgesetzt, das der Komponist selbst dirigieren wird.

TAGESCHRONIK

Das Landesorchester Oldenburg (Landesmusikdirektor *Albert Bittner*) hat folgende Werke lebender Tonsetzer für das Winterprogramm angenommen: *Trapp*, sinfonische

Suite, *Graener*, Marienkantate und Cellokonzert, *Klußmann*, 1. Sinfonie, *Schäfer*, Orchesterstücke, *Reznicek*, Ouvertüre Donna Diana, *Höller*, Hymnen.

Professor *Florizel von Reuter* hat mit der jungen römischen Pianistin *Nadina Ferreri*, die als Kammermusikspielerin in Deutschland ausgebildet wurde, eine Vereinbarung getroffen, wonach sie in der kommenden Konzertsaison dauernd seine Partnerin bei Kammermusikaufführungen wird. Die Künstler bringen sämtliche Violinsonaten von Beethoven in Berlin, München, Dresden, Leipzig, Frankfurt und anderen Städten zum Vortrag.

Am 25. September feiert der seit einer Reihe von Jahren in Weimar lebende Musikschriftsteller Dr. *Konrad Huschke* seinen 60. Geburtstag.

Johannes Schüler, Essen, legt Wert auf die Feststellung, daß sein im Juli-Heft der »Musik« erschienener Artikel »Dirigent und Werk« in unveränderter Form bereits 1932 geschrieben und in der Zeitschrift »Kreis von Halle« (Halle a. d. S.) erstmalig veröffentlicht wurde.

Der Pianist *Hermann Hoppe* wurde zum Musikbeauftragten der Nordischen Gesellschaft, Sitz in Lübeck, ernannt.

Das vom 11. bis 13. Oktober in *Karlsruhe* stattfindende Badische *Sängerbundfest* wird eines der größten Sängertreffen sein, welches die Stadt je erlebt hat. 28000 Sänger haben bereits ihr Erscheinen zugesagt. Als Festhalle wird das größte Gebäude, das Karlsruhe besitzt, dienen: die Markthalle. Mit dem Fest soll auch eine Ausstellung verbunden werden, welche Erinnerungen an die großen toten Badener Komponisten enthält: Konradin Kreutzer, Spohn und Friedrich Silcher.

Anläßlich des auf den 29. September fallenden 20. Todestages des im Kriege gefallenen Komponisten *Rudi Stephan*, der als eine der größten Hoffnungen deutscher Musik galt, bereiten sowohl die Rundfunksender als auch einige Konzertdirigenten Aufführungen seiner Werke vor.

Wie die Leitung der *Bayreuther Festspiele* bekannt gibt, werden bei den Festspielen *1936* u. a. folgende Künstler mitwirken: Margarete Klose, Marta Fuchs, Käte Heidersbach, Carin Carlsson, Max Lorenz, Rudolf Bockelmann, Helge Roswaenge, Josef von Manowarda, Herbert Janssen, Robert Burg, Ivar Andrésen, Jaro Prohaska, Fritz Wolff, Martin Kremer, Erich Zimmermann.

Dr. Simons, der Vorsitzende der *Neuen Bachgesellschaft*, hat mit Rücksicht auf seine angegriffene Gesundheit und sein hohes Alter das Amt des Vorsitzenden niedergelegt. — Als Tagungsort für das nächste Bachfest wurde Königsberg i. Pr. bestimmt.

Das Konzertprogramm *Heidelbergs* bringt für die kommende Wintersaison neben fünf großen städtischen Sinfoniekonzerten mit Werken von Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms und Bruckner die Feier des 50jährigen Bestehens des Bach-Vereins, ein großes Richard-Strauß-Fest und ein Schubert-Fest. Der Bach-Verein feiert sein Jubiläum im Dezember mit einer Aufführung der h-moll-Messe; außerdem hat er u. a. ein Gastspiel des Leipziger Thomanerchores vorgesehen.

Die elfte Olympiade, die 1936 in Berlin stattfindet, wird mit einem Festspiel eröffnet werden, an dem 10000 Mitwirkende teilnehmen. Eine Folge von Bildern soll die Idee der olympischen Wettkämpfe versinnbildlichen. Dazu haben die Münchener Komponisten *Werner Egk* und *Carl Orff* eine Musik geschrieben. Das Festspiel klingt aus in Schillers Hymne »An die Freude« mit der Vertonung von Beethoven.

Ende Juli besuchten auf einer Deutschlandreise 55 Musikstudierende und Professoren der Columbia-Universität in New York unter Führung von Professor Dr. Dykema das musikhistorische *Museum Neupert* in Nürnberg. Die einzigartige Instrumentensammlung bot den Gästen eine Fülle von Anregungen. Besonderen Beifall fand eine Abendmusik, die von der Firma Neupert veranstaltet wurde und die unter anderem Werke von Bach, Couperin, Händel und Pergolese auf Cembalo und Hammerflügel brachte.

CarlSchuricht bringt im kommenden Konzertwinter in seinen großen Zyklus-Konzerten in Wiesbaden die „Sinfonie" von Friedemann Bach in eigener Instrumentierung, drei Orchesterballaden von Boris Blacher und die dritte Sinfonie des Holländers Henk Badings zur Uraufführung. Sodann sind folgende Erstaufführungen vorgesehen: Die Ballade „Liebeszauber" von Rudi Stephan, Ernst Peppings „Präludium für Orchester", Werner Egks „Drei Bauernstücke" und Zoltan Kodalys „Galante Tänze." *Edmund Olszewski* singt

am 18. September im Berliner Bechsteinsaal im Rahmen eines Wohltätigkeitskonzertes Straußlieder und Loeweballaden.

Rumäniens erste *Naturbühne* wurde *in Hermannstadt* vom Deutschen Landestheater in Rumänien eingerichtet. Zur Eröffnung wurde die Oper »Der Günstling« des siebenbürgischen Komponisten Rudolf Wagner-Régeny aufgeführt.

Joh. Seb. Bachs »*Musikalisches Opfer*«, das erstmalig zum Reichs-Bach-Fest in Leipzig in der Instrumentierung von *Johann Nepomuk David* aufgeführt wurde, gelangt Anfang des Herbstes in Eisenach zur Aufführung.

Die Staatliche *Hochschule für Musik in Köln* begeht in diesem Herbst ihr zehnjähriges Bestehen. Sie ist zugleich mit der jetzigen »Rheinischen Musikschule der Stdat Köln« aus dem »Konservatorium für Musik in Köln«, das 1925 auf ein 27jähriges Bestehen zurückblicken konnte, hervorgegangen. Das Jubiläum wird die Hochschule mit einem Musikfest feiern, das vom 30. November bis 2. Dezember stattfinden soll.

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Am 15. Oktober beginnt das Wintersemester 1935/36 der bekannten »Theorie-Sonderkurse Wilhelm Klatte«. Die oberen Kurse (Harmonielehre, praktische Satzübung, Generalbaß, Kontrapunkt, Improvisation, Komposition, Analyse, Formenlehre usw.) leitet — wie bisher — wieder Dr. Otto A. Baumann. Die übrigen Stunden (Gehörbildung, Harmonielehre, praktische Satzübung) gibt Hildegard Städing.

Die nächste staatliche *Privatmusiklehrerprüfung* in Dortmund findet am 19. Oktober statt. Meldungen mit den erforderlichen Unterlagen (Lebenslauf, Zeugnisabschriften, polizeiliches Führungszeugnis, Nachweis der Fachausbildung, Verzeichnis der studierten Werke und Nachweis der arischen Abstammung) sind bis zum 10. September 1935 beim Oberpräsidium, Abtlg. für höheres Schulwesen Münster, Schloßplatz 7, einzureichen.

RUNDFUNK

Alex Grimpe schrieb im Auftrage des Reichssenders Hamburg eine sinfonische Musik für großes Orchester zu *H. W. Breyholdts* Hördrama »Hauptmann Brühl«, die jetzt unter musikalischer Leitung des jungen Hamburger Komponisten im Reichssender Hamburg zur Uraufführung gelangte.

Hermann Grabners »Alpenländische Suite« für großes Orchester brachte der Reichssender Hamburg mit Übertragung auf den Reichssender Leipzig und den Deutschen Kurzwellensender.

Der Cellist *Ludwig Hoelscher* hat das neue Cello-Konzert von Hans Pfitzner in sein Repertoire aufgenommen und wird es im kommenden Konzertwinter im Reichssender Köln zur Uraufführung bringen.

Werner Joachim Dickows Orchester-Fuge op. 26 gelangte unter Leitung von *Werner Richter-Reichhelm* über den Deutschen Kurzwellensender zur Uraufführung.

GYMNASTIK UND TANZ

Die Kammertanzgruppe *Jutta Klamt* bringt diesen Winter als Neueinstudierung »Aufforderung zum Tanz« von Weber. Die »Dorfgeschichten« bleiben im Programm. Die Suite im alten Stil erweitert ein Tanz »Andacht«. Neben *Gertrud Rauh* und *Ursula Santen* ist die Gruppe durch Hinzuziehen neuer Kräfte aus dem Nachwuchs bereichert worden.

In den Sommerkursen 1935, die das Zentralinstitut aller *Wigmanschulen* vom 1. Juli bis 10. August in Dresden veranstaltete, wurden insgesamt 86 Teilnehmer verzeichnet. Hiervon waren 40 Ausländer, die gelegentlich eines Empfanges durch die Stadt Dresden begrüßt wurden. Neben dem Unterricht im künstlerischen deutschen Tanz, den *Mary Wigman* und *Gretl Curth* erteilten, galt das Interesse der Teilnehmer auch insbesondere den von *Hanns Hasting* geleiteten Klassen für tänzerische Musiklehre (Musik und Bewegung) und den von *Hans Huber* gegebenen Einführungsstunden in die deutsche Gymnastik.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Die erste geschlossene Aufführung des »Ring des Nibelungen« in dem französischen Weltkurort Vichy bedeutete für Frankreich ein musikalisches Ereignis. *Karl Elmendorff*, der musikalische Leiter des »Ringes« und einzige Deutsche inmitten eines hervorragenden französischen Ensembles, wurde herzlich gefeiert und für die nächste Spielzeit zur Leitung von »Ring«, »Tristan« und mehreren Konzerten nach Marseille und Bordeaux eingeladen.

Prof. *Bruno Hinze-Reinhold* (Berlin) wird Mitte September das Klavierkonzert von *Paul Graener* — erstmalig im Ausland — im Finnischen Sender in Helsingfors zu Gehör bringen. Im Anschluß daran ist der Künstler auch vom Schwedischen Radiodienst eingeladen worden, in Stockholm Solist eines Orchesterkonzertes zu sein.

Unter der Schutzherrschaft des deutschen Gesandten veranstaltete die *deutsche Singakademie* in Buenos Aires im Cervantes-Theater eine Händel-Gedenkfeier. Die Festansprache hielt der Direktor der argentinischen Akademie der Schönen Künste Besio Moreno.

Um Hans Pfitzners Schaffen in Holland bekannt zu machen, wies Generalmusikdirektor *Carl Schuricht* in einem zweistündigen Vortrag auf die nationale Verbundenheit von Hans Pfitzners Werk und seine überragende Musikerpersönlichkeit hin. Der Vortrag war von holländischen und ausländischen Musikinteressenten stark besucht. Ferner brachte Schuricht mit dem Haager Residenzorchester die drei „Palestrina"-Vorspiele und die Ouvertüre zu „Kätchen von Heilbronn" zur Erstaufführung.. Die Werke wurden von den holländischen Sendern übertragen.

PERSONALIEN

Generalmusikdirektor *Hermann Stange*, der bisher erster Geschäftsführer und Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters war, wurde als erster Dirigent und Leiter der Abteilung Orchester und Chor an den Deutschlandsender berufen.

Operndirektor *Rudolf Scheel* ist als Leiter der Duisburger Theater bestätigt worden.

Als erster Kapellmeister des Stadttheaters Hagen i. W. wurde für den Beginn der neuen Spielzeit Kapellmeister *Hans Mikorey* vom Opernhaus in Chemnitz verpflichtet.

Der Gauobmann des Berufsstandes der deutschen Komponisten, der Münchener Komponist Dr. *Hans Sachsse*, wurde als Nachfolger von Prof. August Reuß an die Staatliche Akademie der Tonkunst zu München für die Fächer Harmonielehre, Kontrapunkt und Kompositionslehre berufen.

An Stelle des bisherigen Kapellmeisters Alfred Irmler wurde *Max Stumböck* zum Vorstand der Meininger Landeskapelle berufen. Max Stumböck war am Landestheater Rudolstadt sowie an der Waldoper Weißenburg tätig.

Roman Schimmer aus Markneukirchen wurde als Konzertmeister an den Stuttgarter Rundfunk und *Karl Gehr* als Konzertmeister an die Oper in Altenburg verpflichtet; beide sind Schüler des Dresdner Violinpädagogen Kammermusiker i. R. Josef Kratina.

Der Komponist Professor Dr. *Roderich von Mojsisovics* wurde vom Trappschen Konservatorium als Lehrkraft für Komposition und Theorie gewonnen. Er war lange Jahre Direktor des Konservatoriums und Lektor an der Universität in Graz.

Hans Teßmer, der bisherige Chefdramaturg und Schauspielregisseur der Württembergischen Staatstheater in Stuttgart, der in früheren Jahren als Dramaturg an der ehemaligen Städtischen Oper in Berlin, sowie an den Staatsrheatern in Dresden tätig war, wurde als Indentant an das Deutsche Grenzlandtheater in *Görlitz* berufen.

Verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany

Klavier

GISELA BINZ
BERLIN-WILMERSDORF, Kaiserallee 168.

ELSE BLATT · Pianistin
Berlin-Halensee, Halberstädter Str. 4/5, I.

Gustav Beck, Pianist
Bln.-Halensee, Karlsruher Str. 29, I, l. Tel. J 7, 2096

SASCHA BERGDOLT
PIANISTIN
Köln a. Rh., Am Botanischen Garten 12, Fernruf 76892

Ursula Ernst-Bogdanski
Konzertpianistin
Berlin-Neukölln, Thüringer Straße 2

Hermann Hoppe, Pianist
Berlin-Wilm., Bayerische Str. 20. Tel. H 6, 3181

Richard Laugs, Pianist
Bln.-Charlottenb., Wilmersdorfer Str. 73. Tel. J 6, 2234

Jörg Retzmann, Pianist
Leipzig C 1, Hohe Straße 49, I, l. Tel. 38445

Gisela Springer, Pianistin
Berlin W 62, Beyreuther Str. 42, Tel. B 5, 4074

Carl Stampe • Pianist
Berlin W 35, Steglitzer Str. 49, Sekret.

Quartett

LENZEWSKI-QUARTETT
Frankfurt a. M.

Kapellmeister

Werner-Joachim Dickow
Kapellmeister, Komponist, Gastdirigent
Berlin-Pankow, Gemündenerstr. 7
Telefon: D 8, 4817

Cembalo

ADELHEID KROEBER
Düsseldorf, Uhlandstraße 10
Cembalo, Klavier

Gustav Schoedel, Orgel, Cembalo
München 27, Perfallstraße 10/I. Telefon 480915

Unterricht

Gesangsunterricht
Kammersängerin
Ella Gmeiner
Hofopernsängerin — Weimar, München
Ausbildung bis zur Konzert- und Bühnenreife
Studium einzelner Gastspiel-Partien — Lieder- und Balladen-Programme — Darstellungskunst
Sprachtechnik — Tonfilm
Zürich (Schweiz), Sonneggstraße 76, II

Ella Schmücker, Gesangsmeisterin
Berlin-Steglitz, Klingsorstr. 34, Tel.: Stegl. G 2, 5302

Carlth. Preußner
Landhaus Marxgrün, Frankenwald
Meisterkurse und Unterricht auf Grund der physiologischen Gesetzmäßigkeiten des Cellospiels in verschiedenen Städten.
Konzert — Kammermusik.



Frédéric Chopin
Marmorbüste von J Clesinger



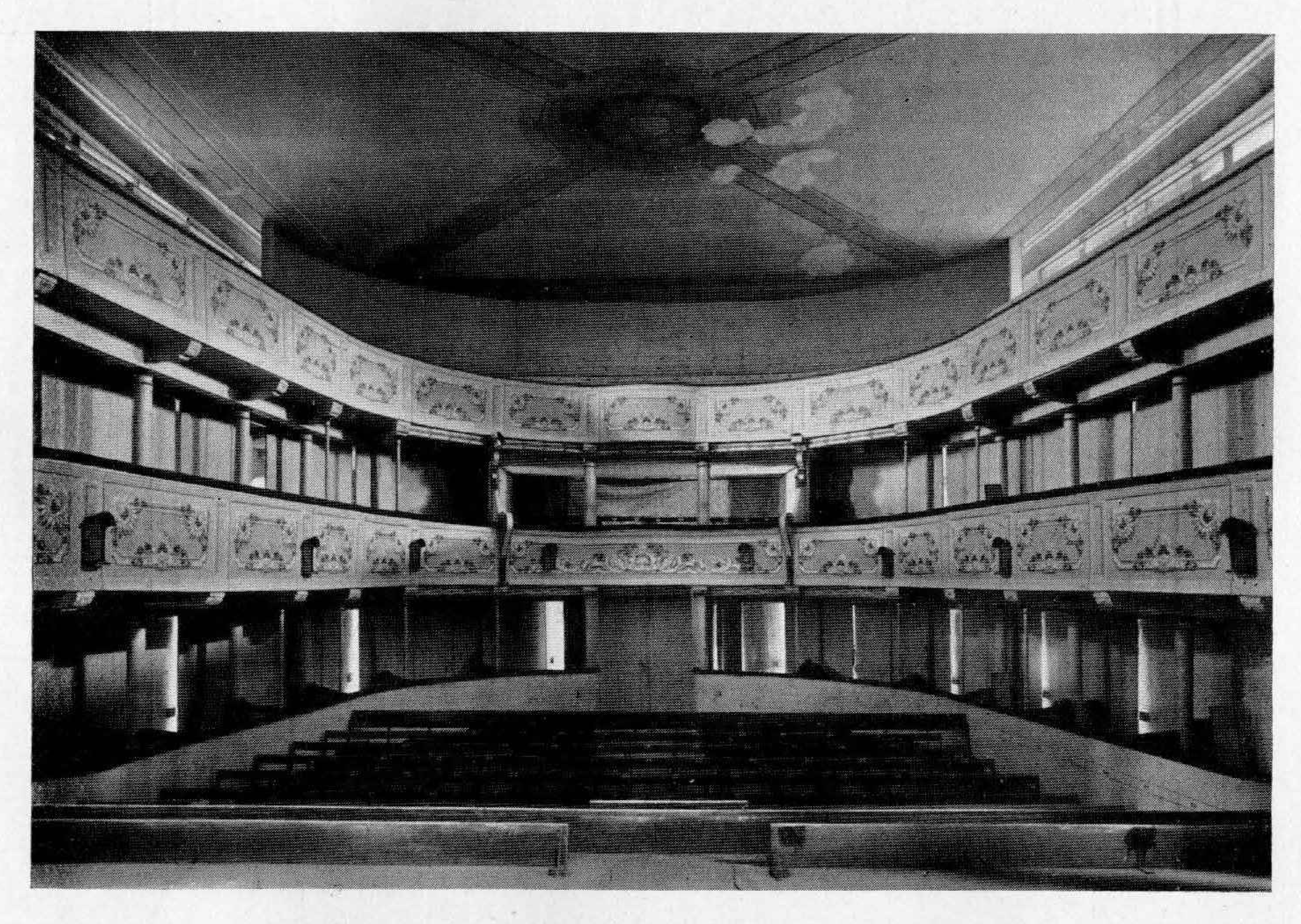
Chopin auf dem Sterbebett
Nach einem im Besitz der Familie Chopin befindlichen Gemälde



Bernhard Joseph Klein



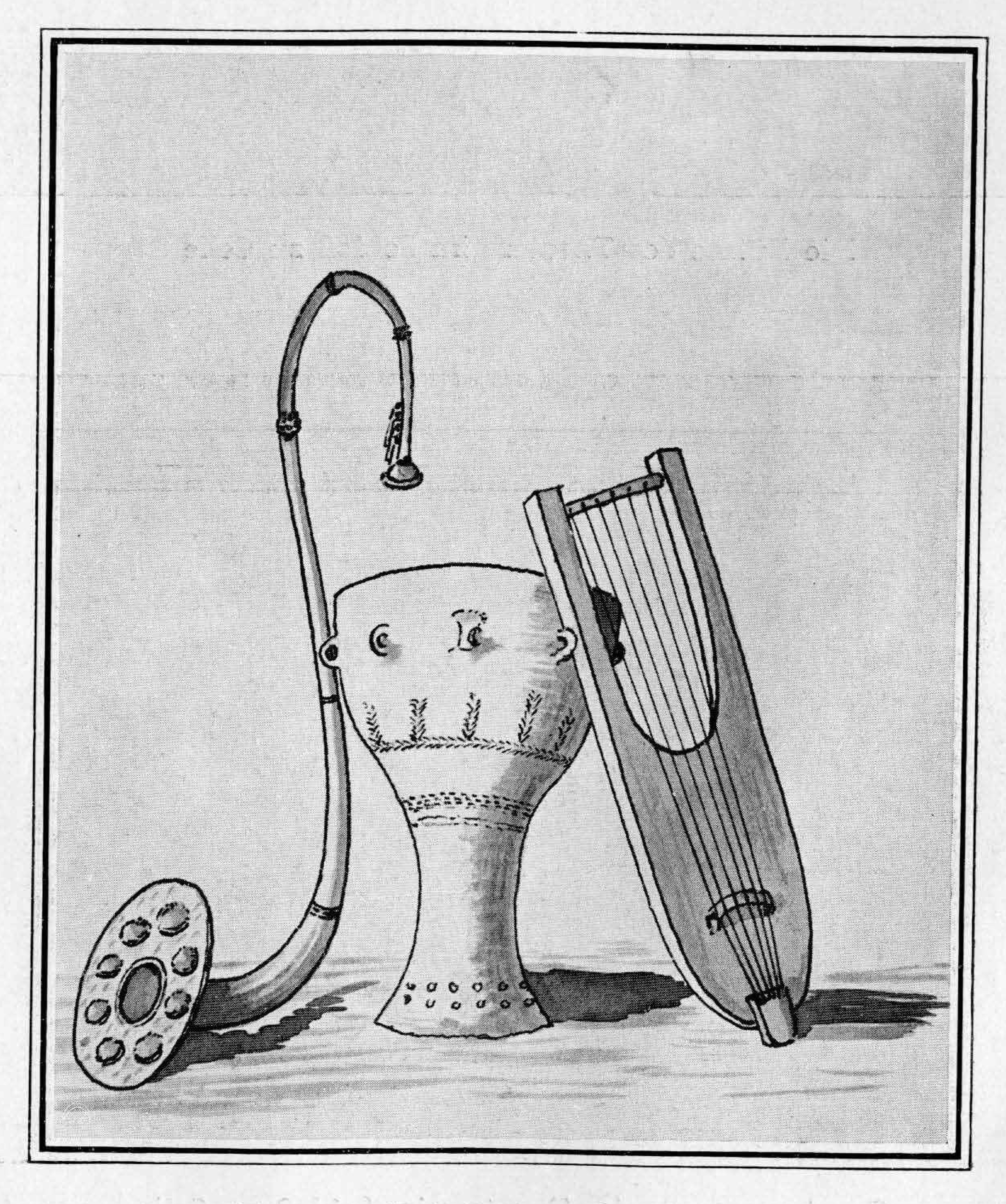
Die Bühne des Theaters im Schloß zu Celle



Zuschauerraum des Theaters im Schloß zu Celle



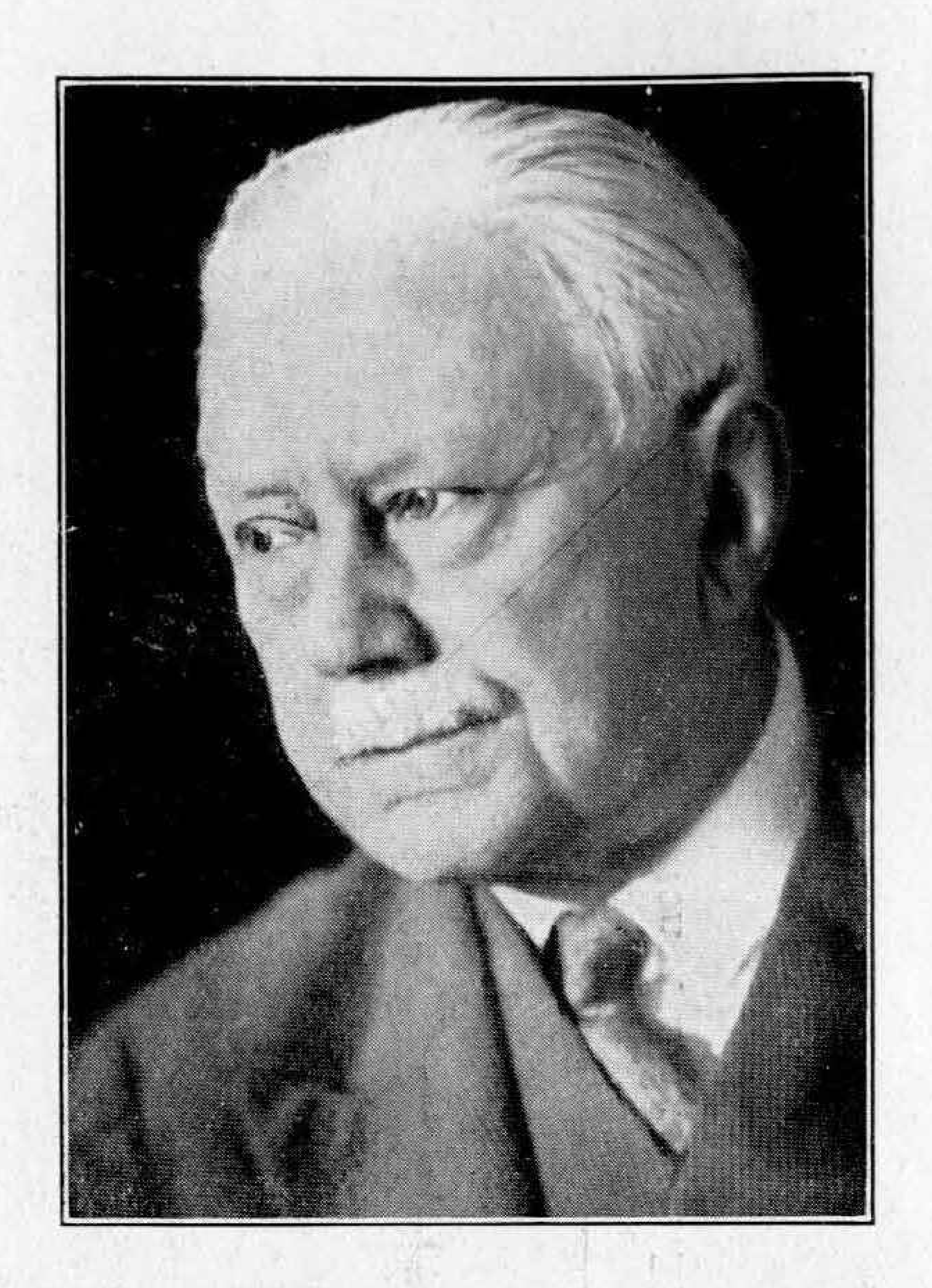
Hamburger Kurrendeknaben um 1800



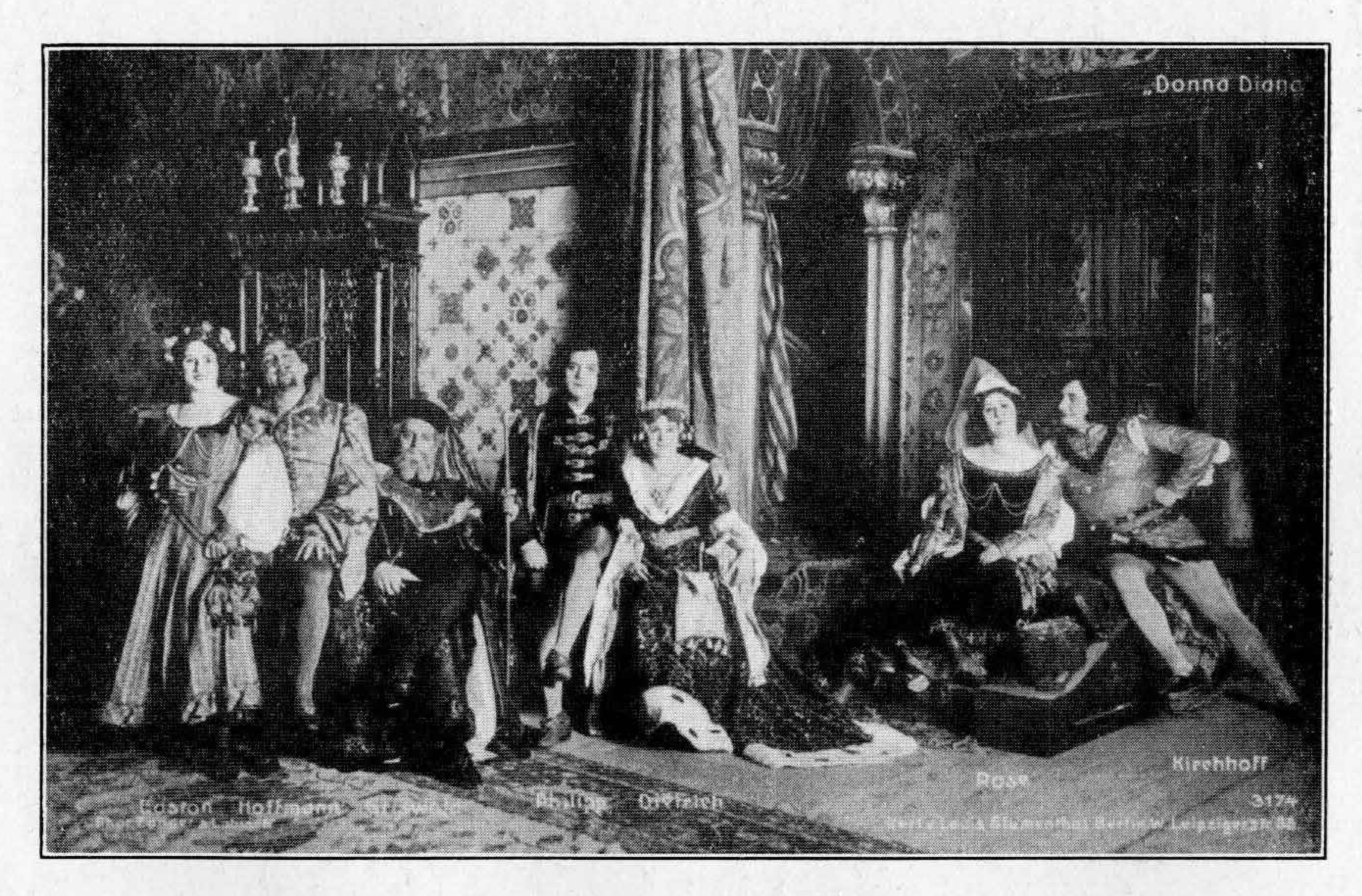
Altgermanische Musikinstrumente:
Lure Pauke Leier



Max Trapp



Emil Nikolaus von Reznicek



»Donna Diana« 4. Bild

Aufnahme von der Aufführung der Kgl. Oper in Berlin 1908



»Donna Diana« 1. Bild (1933). Aufführung in der Berliner Staatsoper

(Aus „Blätter der Staatsoper“)

Entwurf von Benno von Arent



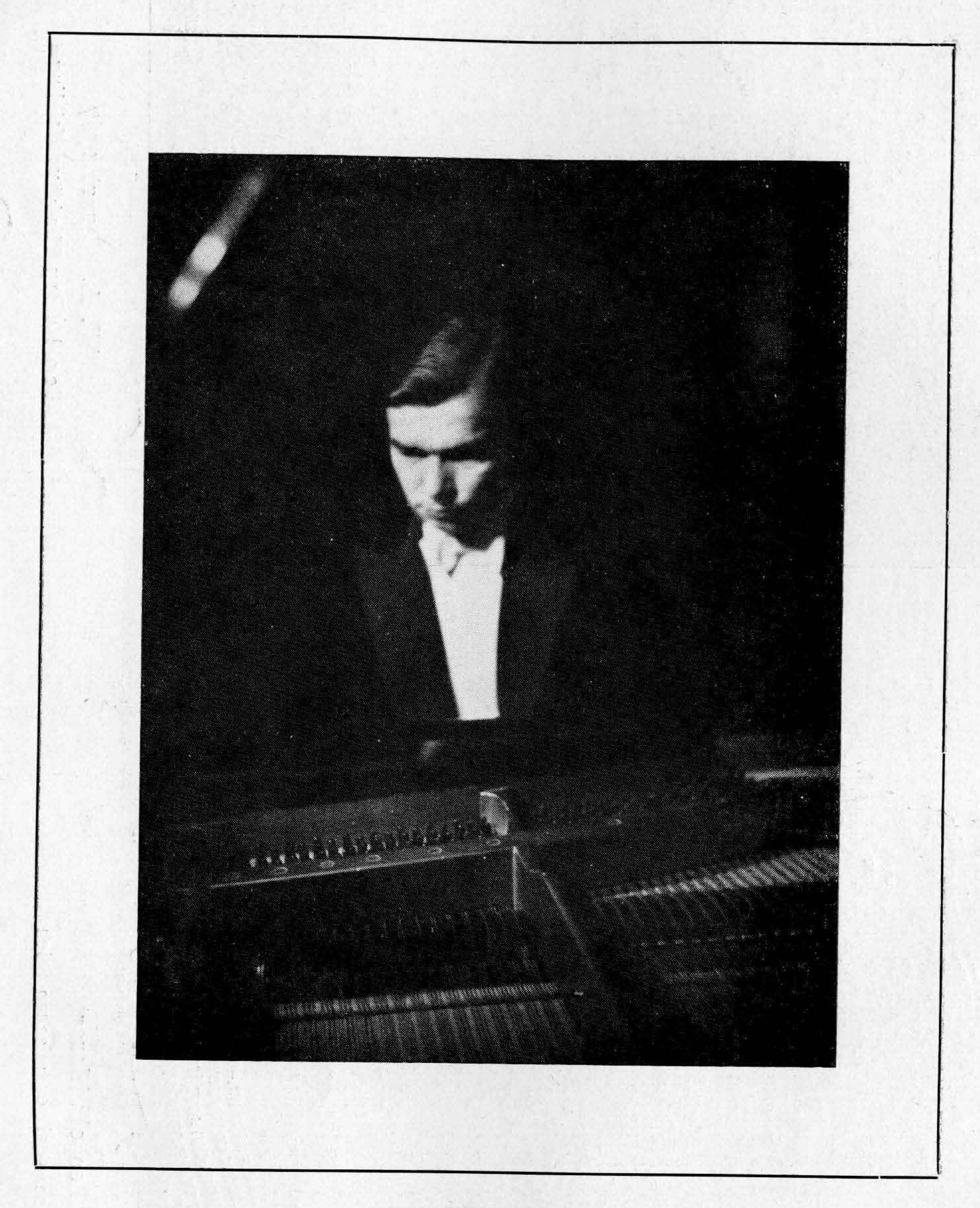
Leopold Mozart

Nach einem zeitgenössischen Stich



W. A. Mozart 1767

Gemälde von Thaddäus Helbling

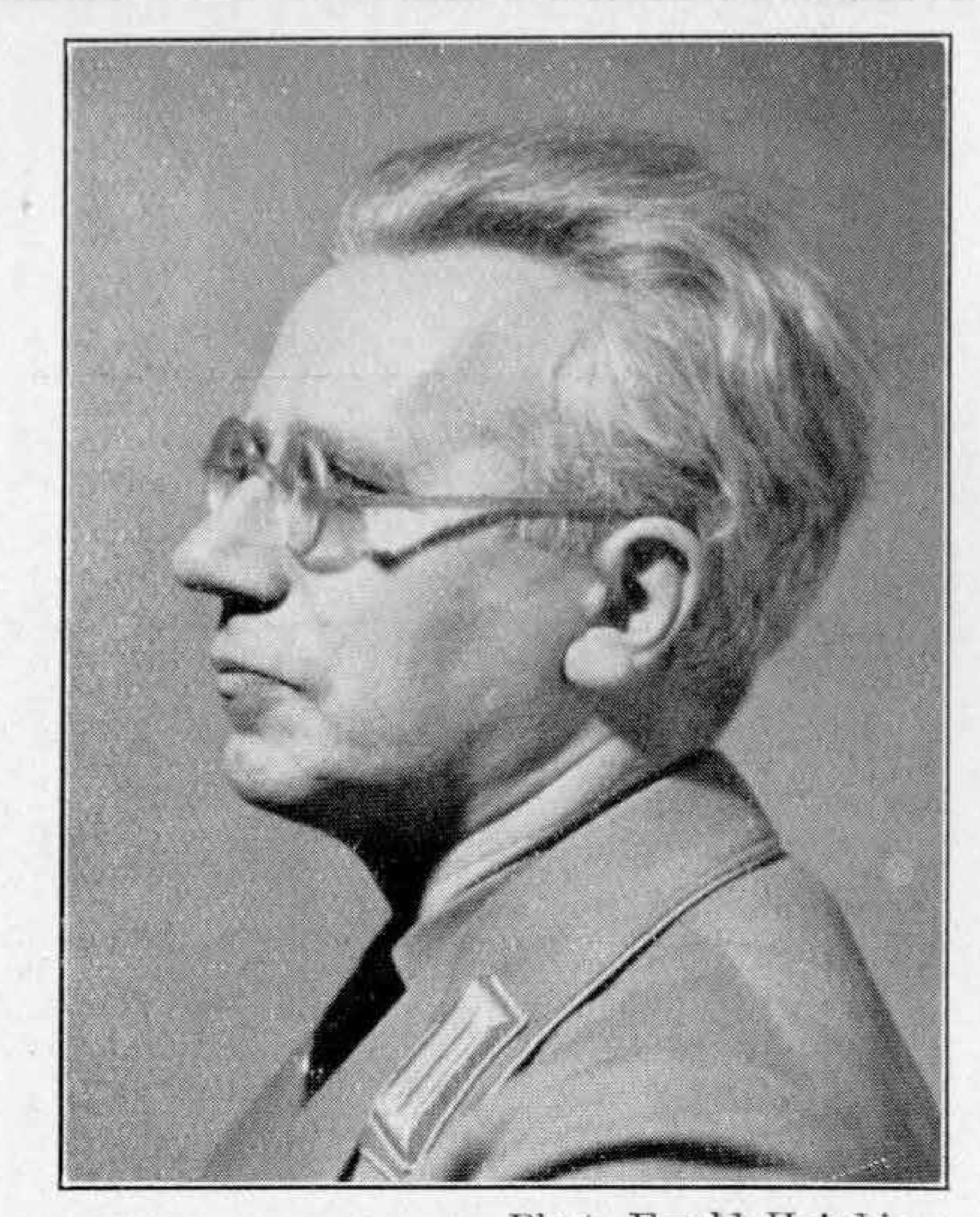


Winfried Wolf



Bildarchiv „Die Musik"

Dr. Walter Stang



Phot. Ewald Hoinkis

C. M. Holzapfel



Bildarchiv „Die Musik"

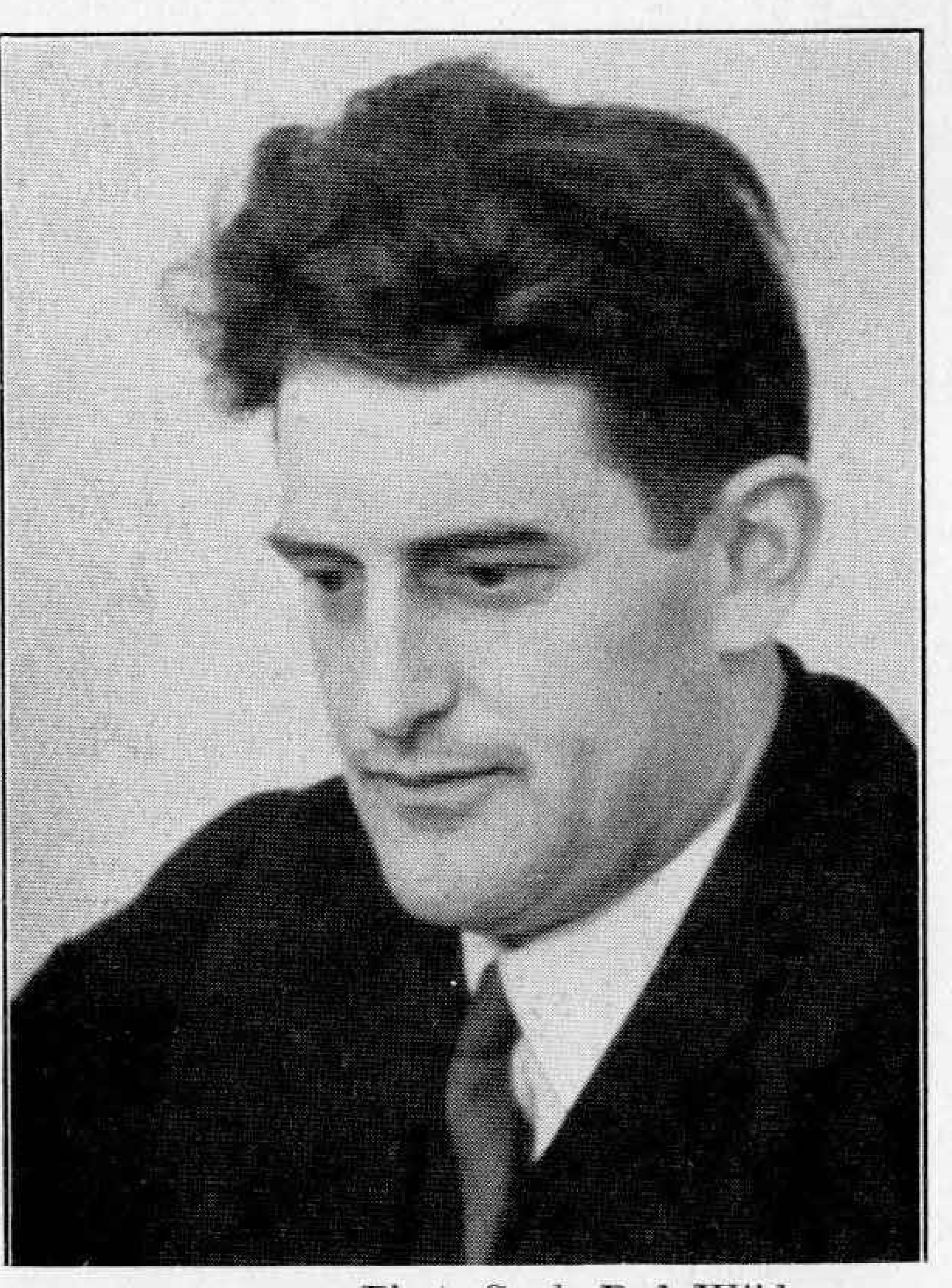
Alfred Rosenberg



Phot. Pietsch

Hansheinrich Dransmann

Komponist von „Einer baut einen Dom"



Phot. Saal, Bad Wildungen

Ludwig Maurick

Komponist der Oper „Die Heimfahrt des Jörg Tilman"



Bildarchiv „Die Musik“

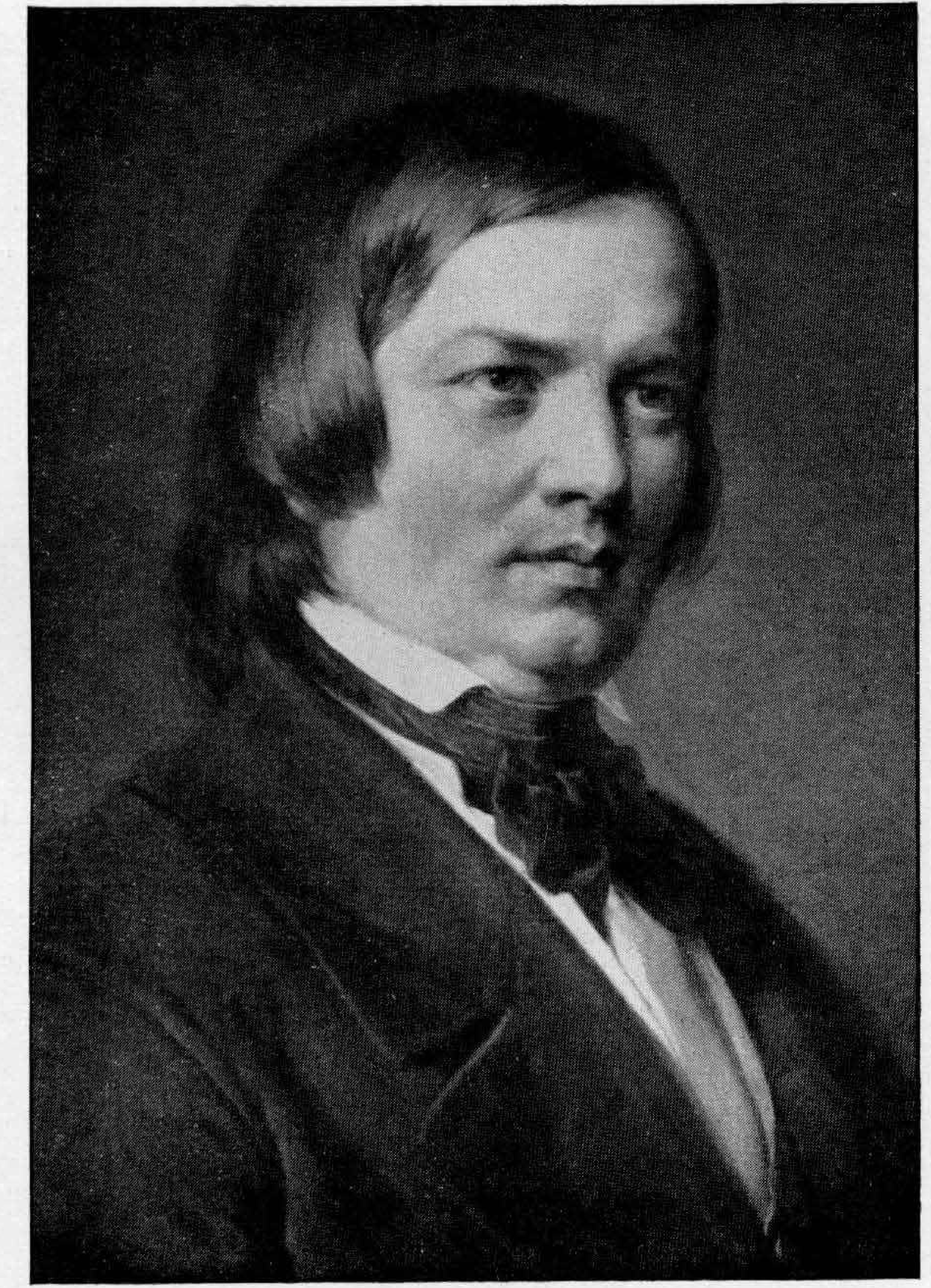
Generalmusikdirektor Hugo Balzer

Festdirigent der Reichstagung der NS-Kulturgemeinde



Bildarchiv „Die Musik“

Das Bach-Denkmal in Köthen (Anhalt)



Verlagsanstalt F. Burckmann A. G. in München

Robert Schumann

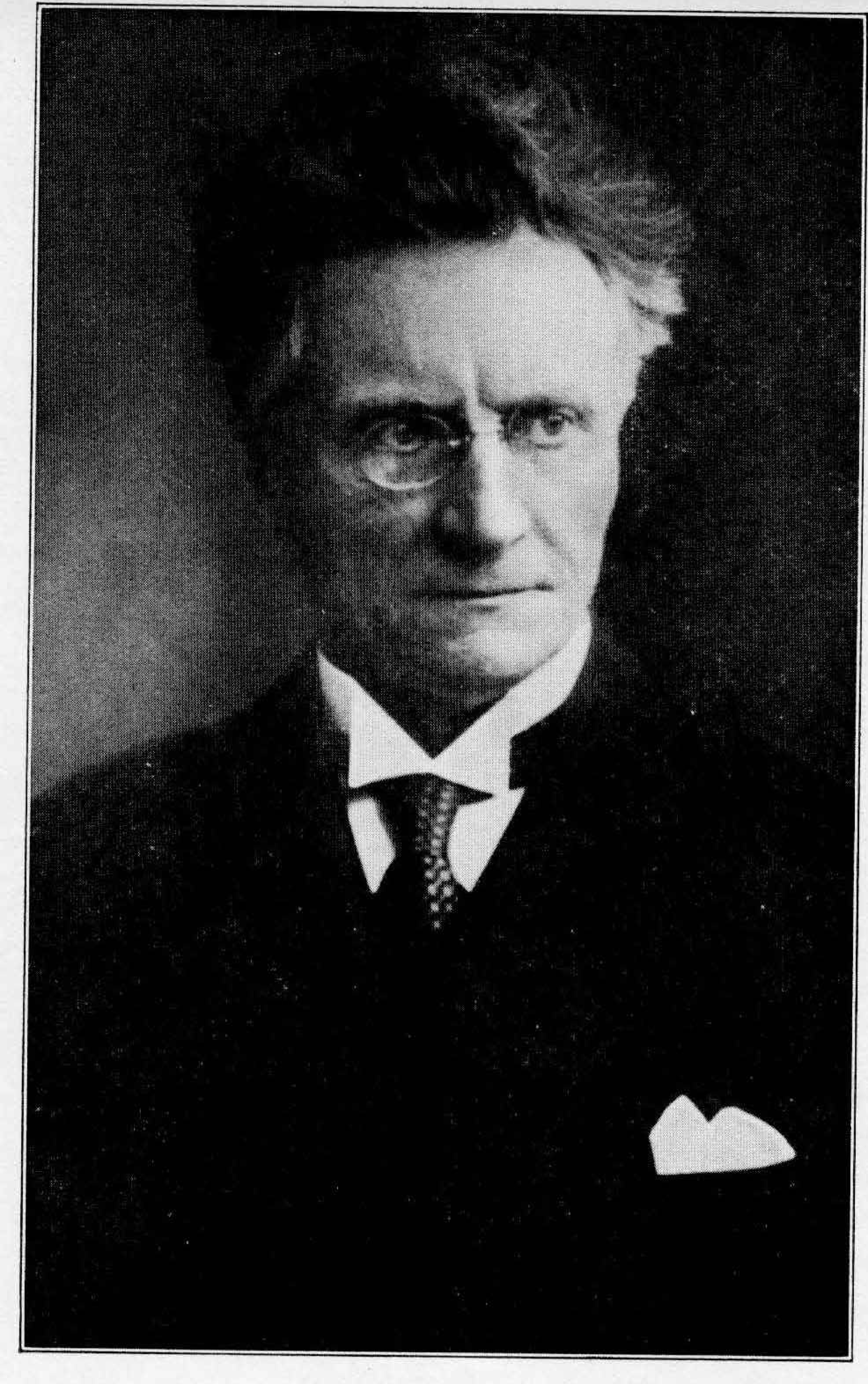
Nach dem Gemälde von C. Jäger



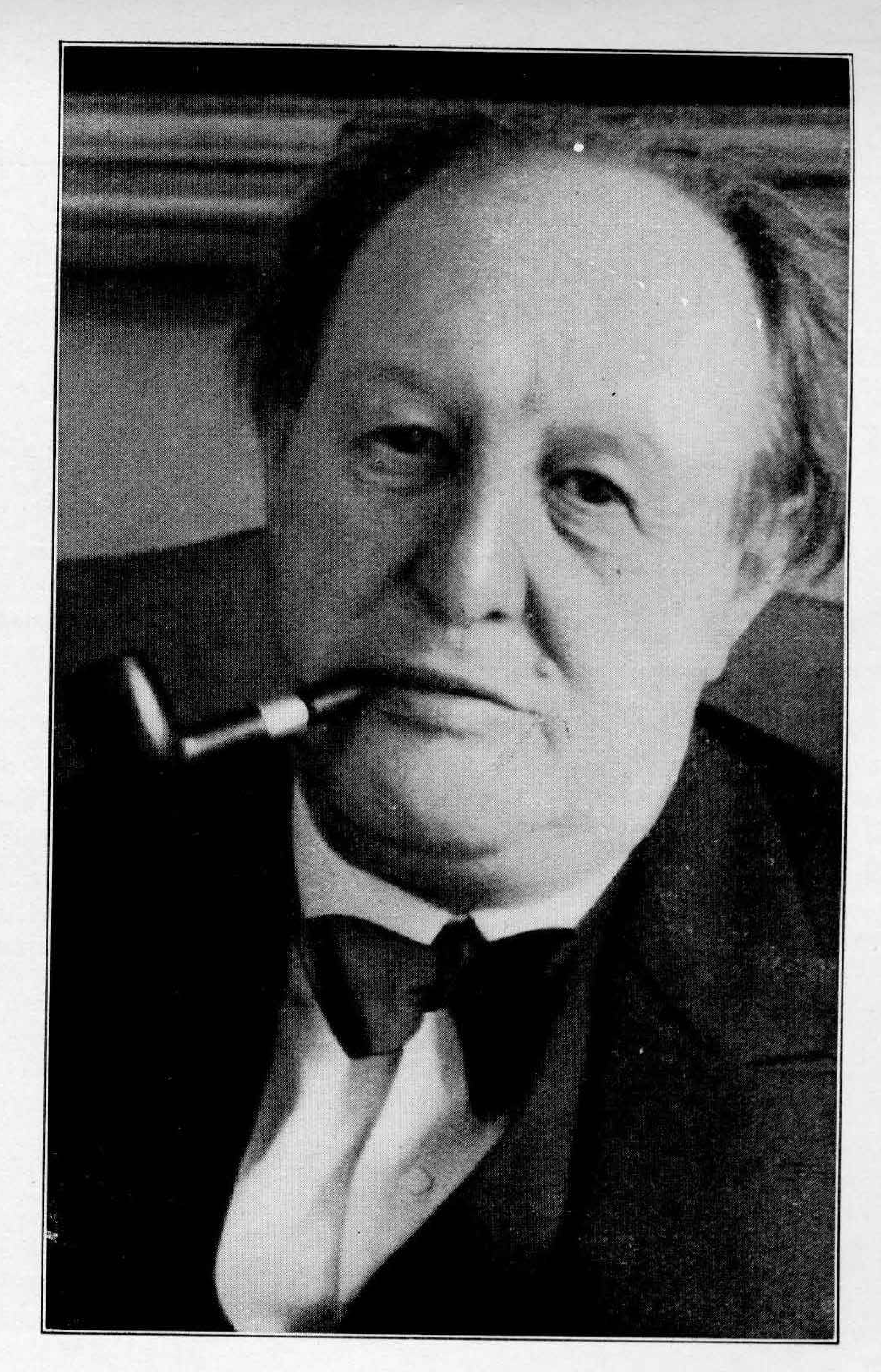
Bildarchiv „Die Musik“

Clara Schumann

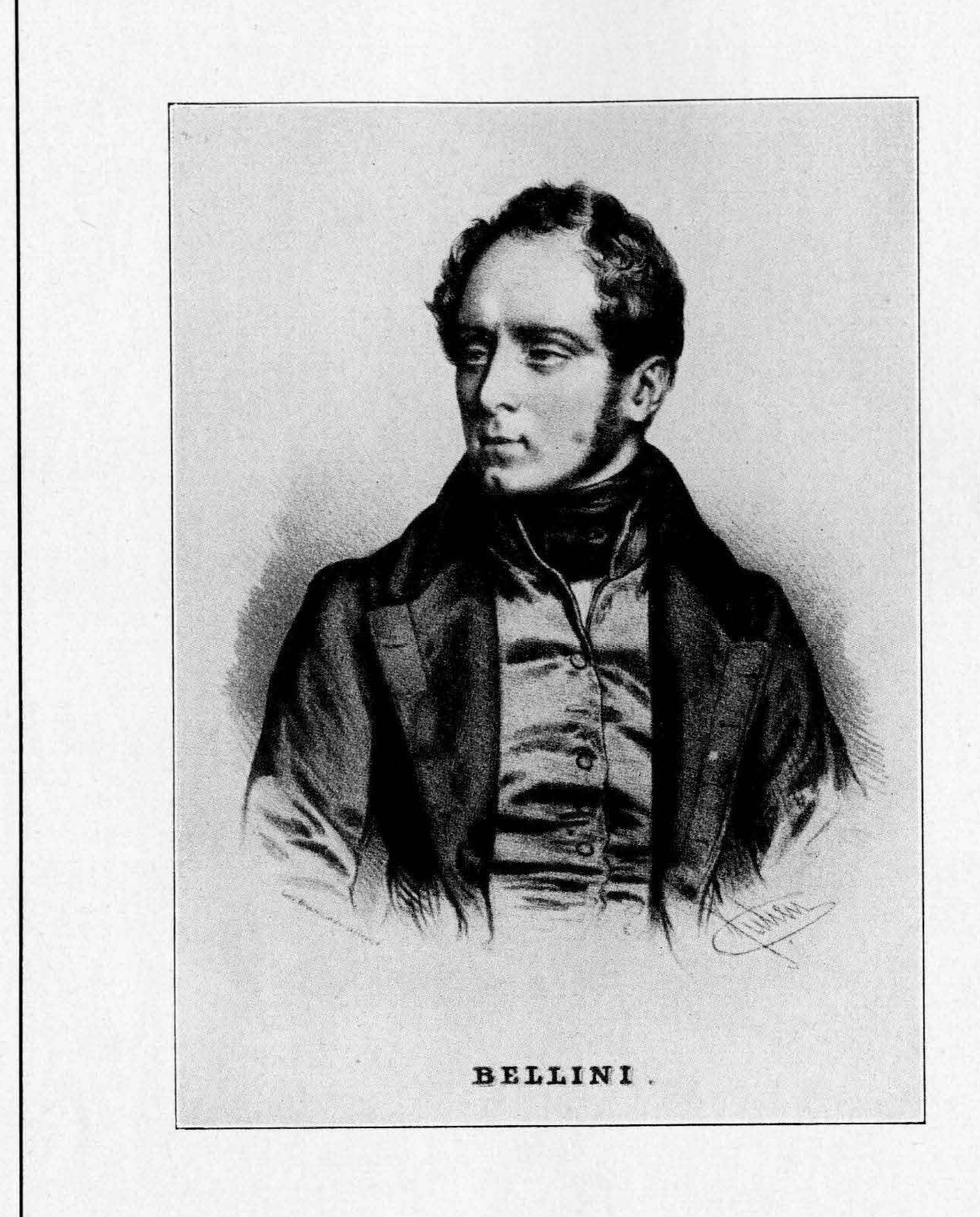
Nach dem Gemälde von Sohn



Peter Raabe ,,Atlantic" phot.



Paul Graener Bildarchiv ,,Die Musik"



BELLINI.

Bildarchiv „Die Musik“

Nächstkommenden Sonntag, den 1sten Junii, wird zum Erstenmale gegeben: Il Dissoluto punito, o sia: Il D. Giovanni. Der gestrafte Ausschweifende, oder: D. Jean. Ein großer mit Chören ausgeziertes Singspiel in zween Aufzügen. Die Poesie ist vom Abt da Ponte, und die Musik hat der berühmte Kapellmeister, Hr. Mozart, ausdrücklich dazu komponirt.

Mit gnädigster Erlaubniß

wird heute, Sonntags den 15. Junii 1788.

von der Guardasonischen Gesellschaft

Italiänischer Opervirtuosen

auf dem Theater am Rannstädter Thore

aufgeführt:

IL DISSOLUTO PUNITO.

o sia:

IL D. GIOVANNI.

Der gestrafte Ausschweifende,

Oder:

D. Jean.

Ein großes Singspiel, mit Chören, vielen Decorationen und doppeltem Orchester, in zween Aufzügen.

Die Poesie ist vom Abt da Ponte, und die Musik hat der berühmte Kapellmeister, Hr. Mozart, ausdrücklich dazu komponirt.

Personen:

D. Giovanni,	Herr Kosta.	D. Elvira,	Dem. Miceli, die jüngere.
D. Anna,	Mad. Prosperi Krespi.	Leporello,	Herr Ponziani.
D. Ottavio,	Herr Baglioni.	Zerlina,	Dem. Miceli, die ältere.
Commendatore,	Herr Lolli.	Masetto,	Herr Lolli.

Die Opernbücher, in Italiänischer Sprache allein, sind am Eingange für 6 Gr. gedruckt zu haben.

Die Musik ist beym Herrn Guardasoni, auf dem neuen Kirchhofe, in Landschreiber Tipners Hause, im ersten Stock zu bekommen.

Wegen Wiederholung der Arien wird ein geneigtes Publikum um gütige Verschonung gebeten.

Auch wird ein geneigtes Publikum um seines eigenen Vergnügens willen gehorsamst ersucht, sich ohne Unterschied die unentbehrliche Einrichtung wegen Verschonung des Theaters gütigst gefallen zu lassen.

Die Preiße sind folgende:

Logen des ersten Ranges.	Logen des zweyten Ranges.	Logen des dritten Ranges.
Jede Loge zu 6 Personen gerechnet, 4 Thlr.	No. 20. Große Mittel-Loge, die Person 16 Gr.	No. 26. Große Seiten-Loge, die Person 8 Gr.
	Die übrigen geschlossenen Seiten-Logen, jede zu 6 Personen gerechnet, 3 Thlr.	No. 27. Große Mittel-Loge, die Person 12 Gr.
		Die übrigen geschlossenen Seiten-Logen, jede zu 6 Personen gerechnet, 2 Thlr.

Im Parterre 6 Gr. Auf der Gallerie 4 Gr.

Die Billets sind am Tage der Vorstellung im Theater zu bekommen von früh 9 bis 12 Uhr, des Nachmittags von 3 Uhr bis zu Eröfnung des Theaters: sind aber nicht weiter als denselben Tag gültig.

Der Anfang ist präcise halb 6 Uhr. Das Ende um 8 Uhr.

Bildarchiv „Die Musik"

Faksimile des Theaterzettels der ersten Aufführung des „Don Juan" in Leipzig

Zürcher

Stadt-Theater.

Mittwoch, den 26. März 1851:

11. Vorstellung im 6. und letzten Abonnement.

Don Juan,

oder:

der steinerne Gast.

Große Oper in 2 Akten von Mozart.

Dialog und Einrichtung für die hiesige Bühne von Richard Wagner.

Personen:

Don Pedro, Gouverneur	Hr. Hiepe.
Donna Anna, seine Tochter	Fr. Rauch-Wernau.
Don Oktavio, ihr Geliebter	Hr. Wihrler.
Don Juan	Hr. Dupont.
Donna Elvira, Don Juan's Geliebte	Frl. Herwegh d. Ä.
Leporello, Don Juan's Diener	* . *
Masetto, ein junger Bauer	Hr. Feistmantel.
Zerline, seine Braut	Fr. Dupont.
Ein Gerichtsdiener	Hr. Richter.

Bauern und Bäuerinnen. Die Scene ist in Spanien.

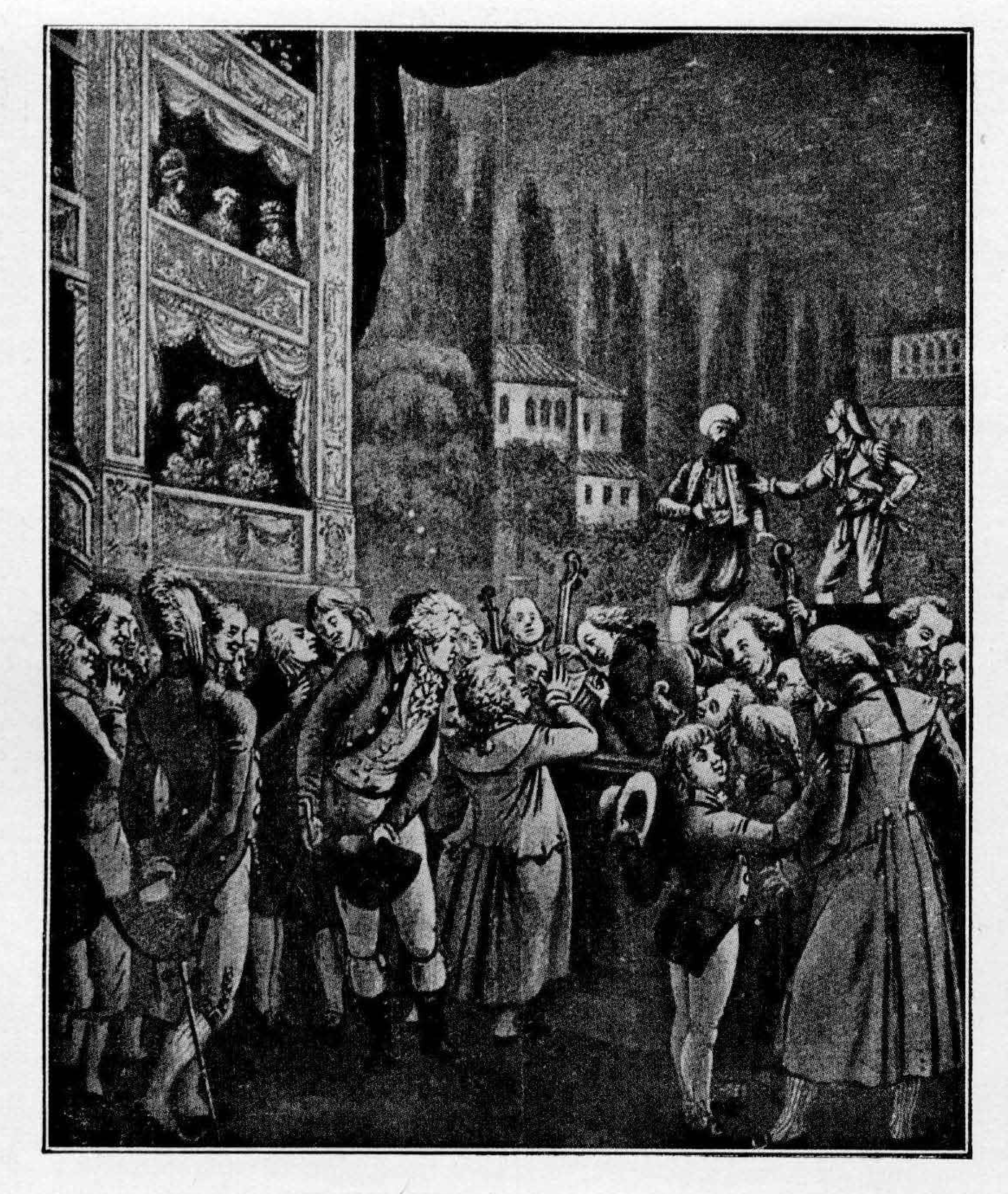
Leporello * . * Herr Freund, vom königl. Hoftheater zu Hannover als Gast.

Der Feuerregen am Schlusse der Oper ist von Hrn. Schweizer angefertigt

Einlaß 6 Uhr. Anfang halb 7 Uhr. Ende nach 9 Uhr.

Faksimile des Theaterzettels einer „Don Juan"-Aufführung in Zürich unter Leitung Richard Wagners

(Aus „Richard Wagner", eine Biographie von Julius Kapp, Max Hesses Verlag, Berlin)



Bildarchiv „Die Musik“

Mozart im Königl. Theater zu Berlin

(Nach einer zeitgenössischen Darstellung)

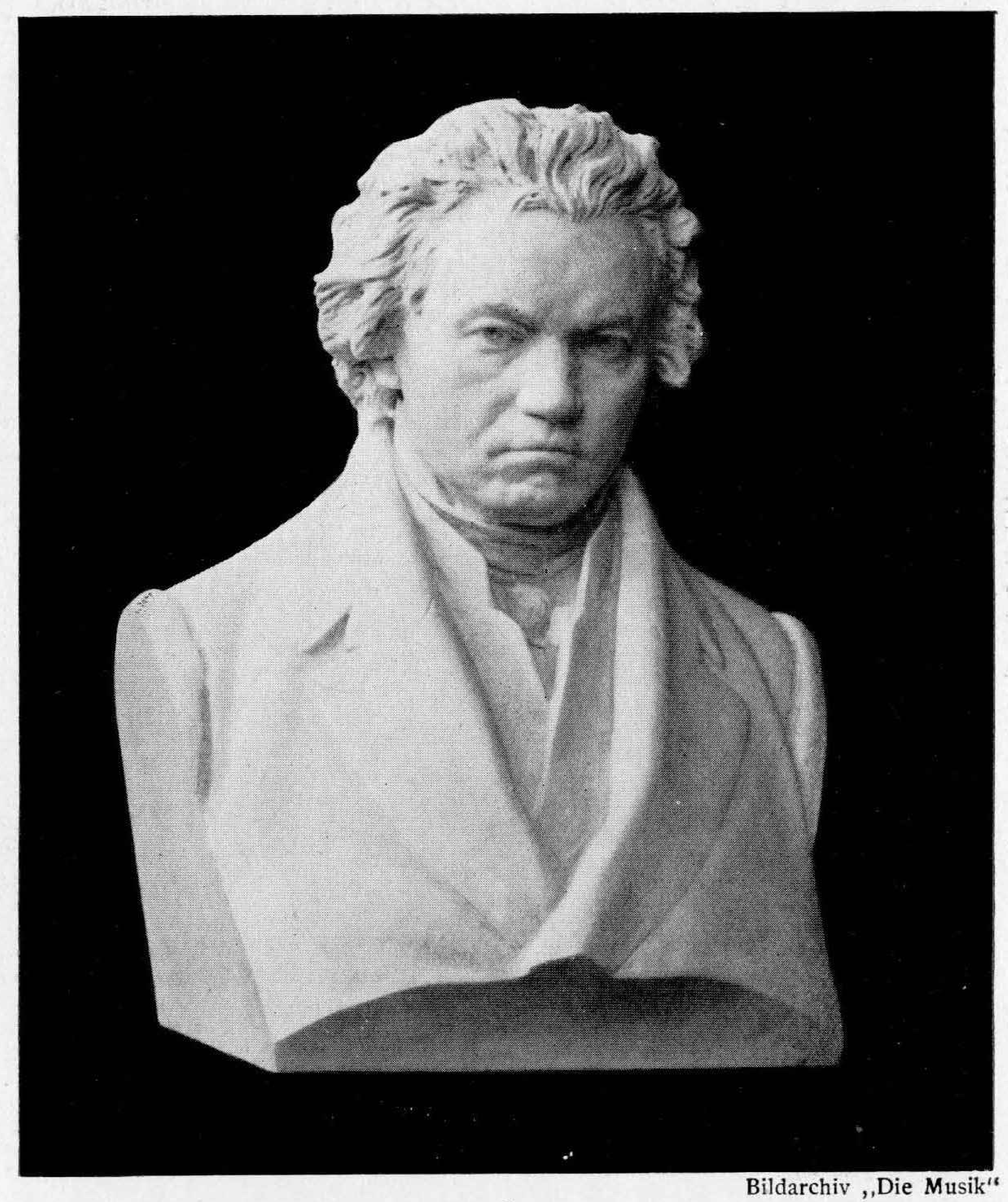
Erinnerungsblatt an die Zusammenkunft Richard Wagners mit Franz Liszt, Hans von Bülow, Joseph Joachim, der Fürstin Wittgenstein u. a. in Basel im Oktober 1855

(Aus „Richard Wagner“, eine Biographie von Julius Kapp, Max Hesses Verlag, Berlin)



Bildarchiv „Die Musik"

Beethoven auf dem Totenbett
Nach der Zeichnung von Johann Danhauser



Bildarchiv „Die Musik"

Beethoven
Nach der im Leipziger Gewandhaus aufgestellten Büste von Carl Seffner



Phot.: Städtische Bühnen Frankfurt a. Main

Bühnenbild „Wald" aus der Volksoper „Die Zaubergeige" von Werner Egk.

Uraufführung im Frankfurter Opernhaus



Bildarchiv „Blätter der Staatsoper“

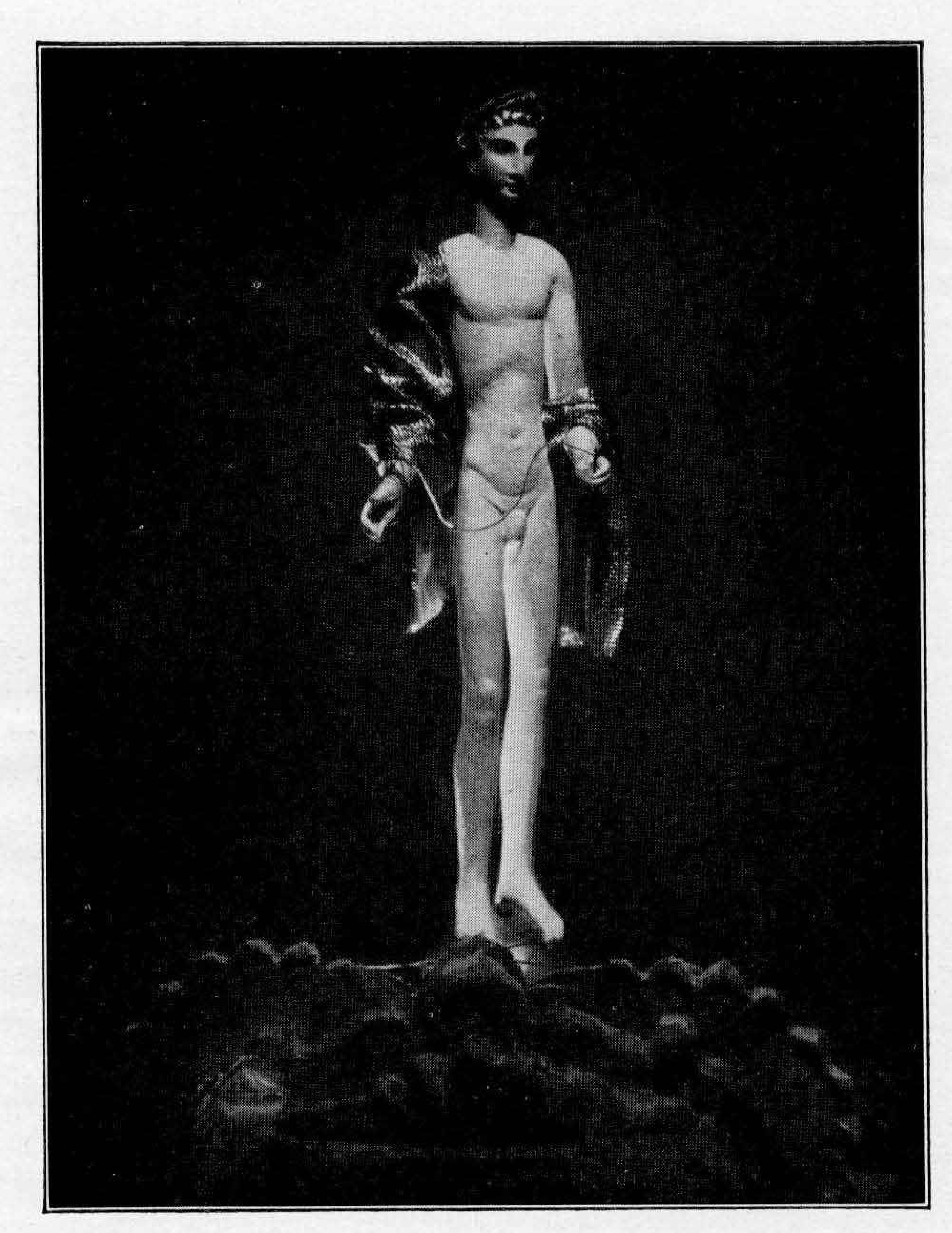
Figurinen zur Oper „Margarete“ von Charles François Gounod

Entwürfe von P. Aravantinos zur Neuinszenierung in der Preußischen Staatsoper Berlin, November 1930



Dr. Tenschert

Apollo und Melia (2. Akt)



Dr. Tenschert

Apollos Erscheinung (3. Akt)

MOZARTS „APOLLO UND HYAZINTHUS“

Zwei Szenenbilder von der Aufführung in Dr. Tenscherts Neufassung am Salzburger Marionettentheater.